

Yüksek Lisans Tezi

***KUVÂYİ MİLLİYE VE ŞEYH BEDREDDİN DESTANI'NDA HALK
EDEBİYATININ DÖNÜŞÜMÜ***

HAZEL MELEK AKDİK

**TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ankara
Eylül, 2011**

İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

***KUVÂİYİ MİLLİYE VE ŞEYH BEDREDDİN DESTANI'NDA HALK
EDEBİYATININ DÖNÜŞÜMÜ***

HAZEL MELEK AKDİK

Türk Edebiyatı Disiplininde Yüksek Lisans Derecesi Kazanma
Yükümlülüklerinin Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ankara
Eylül, 2011

Bütün hakları saklıdır.
Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.
© Hazel Melek Akdik, 2011

Her daim dostum Nuriye Gülmen'e

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Prof. Talât Halman
Tez Danışmanı

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Yrd. Doç. Dr. Mehmet Kalpaklı
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Prof. Doç. Dr. Öcal Oğuz
Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı

.....
Prof. Dr. Erdal Erel
Enstitü Müdürü

ÖZET

KUVÂYİ MİLLÎYE VE ŞEYH BEDREDDİN DESTANI'NDA HALK EDEBİYATININ DÖNÜŞÜMÜ

Akdik, Hazel Melek
Yüksek Lisans Türk Edebiyatı Bölümü
Tez Yöneticisi: Talat Halman

Eylül 2011

Bu tezde Nâzım Hikmet'in (1902-1963) halk edebiyatına yaklaşımı ve sözlü gelenekle kurduğu ilişki *Kuvâyi Milliye* (1965) ve *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı* (1936) adlı eserleri odağında tartışılmıştır. İki metinde de halk edebiyatıyla kurulan ilişki ön plandadır. Bu ilişkinin niteliğini açıklamak tezin çıkış noktasını oluşturmuştur.

Nâzım Hikmet'in, *Şeyh Bedreddin Destanı*'na kadar geleneksel edebiyata olumsuzlayıcı bir yaklaşım geliştirdiği görülmektedir. *Şeyh Bedreddin Destanı* ve *Kuvâyi Milliye*, Nâzım'ın halk edebiyatına yönelimini gösteren ilk metinleri arasındadır. Tezde, halk edebiyatının dönüşümü incelenirken *Kuvâyi Milliye*'de millî destan tasarımı, *Şeyh Bedreddin Destanı*'nda ise folklorun iktidar karşısındaki konumu sorunsallaştırılmıştır.

Tezin ilk bölümünde *Kuvâyi Milliye*'de yer alan folklorik unsurların nasıl yorumlandığı açıklanmıştır. Metindeki karakterlerin işçi ve köylü sınıfını temsil etmesinde, yönetici üst sınıfın anlatılarına dayanan destan geleneğinden bir farklılaşma söz konusudur. Halk hikâyelerindeki aşk ve kahramanlık anlayışının toplumsal mücadele bağlamında ele alındığı görülmektedir. Metinde halk edebiyatından ödünçlenen motif ve anlatılar, millî destan çatısı altında bir araya

getirilmiştir. Nâzım'ın ortaya koyduğu millî destan modeli, Sovyet folklorundan etkilenimler içermekle birlikte, o dönem Türkiye'sindeki ulus devlet ideolojisi eksenli folklor tanımına farklı bir bakış niteliğindedir. Tezde, Nâzım'ın halk edebiyatı unsurlarını millî destan bağlamında dönüştürürken, var olan millî destan kavramını da yeniden yorumladığı gösterilmiştir.

Tezin ikinci bölümünde *Şeyh Bedreddin Destanı*'nda folklor-iktidar ilişkisine dair açıklamalar yapılmıştır. Nâzım'ın, bu metninde halk edebiyatının muhalif yönünü önceleyerek on beşinci yüzyılda gerçekleşen Şeyh Bedreddin ayaklanmasını, sınıfsal bir hareket olarak konumlandığı görülmektedir. Şeyh Bedreddin'in sosyalist bir kahraman olarak kurgulanmasında geleneğin dinamikleri gözetilerek, halk edebiyatındaki toplumsal eşkıyalık olgusuyla ilişki kurulmuştur. Bu anlamda *Şeyh Bedreddin Destanı*, eşkıyalık teması altında adalet ve eşitlik kavramlarının vurgulandığı Köroğlu anlatılarıyla paralel bir söylem ve içeriğe sahiptir. Nâzım'ın folkloru dönüştürmesinde Şeyh Bedreddin'i sosyalizmi temsil eden bir eşkıya olarak mitleştirdiği tespit edilmiştir. Yapılan incelemeler, *Kuvâyi Milliye* ve *Şeyh Bedreddin Destanı*'nda halk edebiyatının söylem ve içerik düzleminde farklı bağlamlarda ele alındığını göstermiştir.

Tezin üçüncü bölümünde, metinlerarası yönteme başvurulacak, geleneğin biçimsel dönüşümünde izlenen yolun ortak olduğu açıklanmıştır. Nâzım, incelenen iki metninde kullandığı anlatım teknikleriyle, destan yapısını roman türüyle ilişkilendirerek modern bir anlatı oluşturmuş, geleneksel epik anlatımın tek sesli yapısını roman türüyle etkileşime geçerek çokseslileştirmiştir. Bunun sonucunda Nâzım'ın farklı söylemlerin karşı karşıya geldiği çoksesli bir destan anlatısı kurduğu ortaya koyulmuştur.

Tezde, *Kuvâyi Milliye* ve *Şeyh Bedreddin Destanı*'nda halk edebiyatı geleneğinin söylem ve içerik olarak farklı bir konumda olmasına karşılık, biçim ve anlatım teknikleri bakımından ise ortak bir karakter sergilediği sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Nâzım Hikmet, Kuvâyi Milliye, Şeyh Bedreddin, halk edebiyatı

ABSTRACT

THE TRANSFORMATION OF FOLK LITERATURE IN NÂZIM HİKMET'S *KUVÂYİ MİLLÎYE* AND *ŞEYH BEDREDDİN DESTANI*

Akdik, Hazel Melek
Master of Arts in the Department of Turkish Literature
Thesis Advisor: Talât S. Halman

September 2010

In this thesis, Nâzım Hikmet's (1902–1963) approach to folk literature as well as his relationship to oral tradition are discussed via a focus on his works *Kuvâyi Milliye* (1965) and *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı* (1936). In both of these works, the relation of the work to folk literature is in the foreground, and it is the nature of this relationship that this thesis sets out to explore.

In the period prior to *Şeyh Bedreddin Destanı*, we can see Nâzım Hikmet holding a rather negative attitude towards folk literature. However, both *Şeyh Bedreddin Destanı* and *Kuvâyi Milliye* are among the earliest of Nâzım Hikmet's works to reveal his later drift towards folk literature. In this study, while investigating the transformation of folk literature in both of these works will be examined, it is also argued that there is a problematization at work, of the national epic form in *Kuvâyi Milliye* and of the position of folklore against political authority in *Şeyh Bedreddin Destanı*.

The first chapter of the thesis explains how the folkloric elements found in *Kuvâyi Milliye* should be interpreted, and the conclusion reached is that the fact that the characters in the text represent peasants and working class people serves an

important diversion from the conventions of epic tradition, which depends primarily on narratives produced by the ruling upper class. It will be seen that, in these works, the love and heroism present in folk stories is approached in terms of social struggle. Motifs and narratives borrowed from folk literature are aggregated in the form of a national epic in this text. Though it includes influences taken from Soviet folklore, Nâzım Hikmet's model for national epic as employed in this work entails a different outlook on Turkey's nation state-oriented definition of folklore of the time. In this thesis, it will thus be demonstrated that, while transforming the elements of folk literature in the context of national epic, Nâzım Hikmet also reinterpreted the conception of national epic.

In the second chapter of the thesis, the relationship between folklore and governing power as interpreted in *Şeyh Bedreddin Destanı* is explored. It will be seen that Nâzım Hikmet introduces Şeyh Bedreddin's rebellion, which occurred in the fifteenth century, as a class struggle by prioritizing the dissident attribute of folk literature in the narrative. In the construction of Şeyh Bedreddin as a socialist hero, the dynamics of the folk tradition are observed by making associations with the phenomenon of social banditry. In this respect, *Şeyh Bedreddin Destanı* employs a discourse and a subject matter parallel with the Koroğlu narratives, in which concepts of justice and equality are emphasized under the theme of banditry. It will be demonstrated that, in the transformation of folk literature, Nâzım Hikmet mythologizes Şeyh Bedreddin as a bandit representing socialism. Thus, this study will demonstrate that *Kuvayi Milliye* and *Şeyh Bedreddin Destanı* reveal different approaches in regard to folk literature in terms of their discourse and subject matter.

In the third chapter of the thesis, by applying the method of intertextuality, it will be demonstrated that both of these works employ a common manner of formally

transforming the folk tradition. Nâzım Hikmet, by employing various narrative techniques in both works, created a modern narrative form associating epic structure with the genre of novel, and succeeded in creating a dialogic discourse akin to that of the novel genre within the monologic discourse of traditional epic narration. As a result, this study concludes that Nâzım Hikmet constructs a dialogic epic narrative in which diverse and varying discourses confront each other in the two works studied in this thesis.

This thesis concludes that *Kuvâyi Milliye* and *Şeyh Bedreddin Destanı*, though having differing positions in terms of their discourse and subject matter as borrowed from Turkish folk literature tradition, exhibit a common character in their formal structure and the narrative techniques they employ.

Keywords: Nâzım Hikmet, Kuvâyi Milliye, Şeyh Bedreddin, folk literature

TEŞEKKÜR

Tez konumu belirleme sürecimde beni cesaretlendiren, çalışmalarımı yakından takip ederek öneri ve eleştirileriyle bana yol gösteren hocam Prof. Dr. Öcal Oğuz’a ilgi ve desteğinden dolayı çok teşekkür ederim. Prof. Talat Halman’a tezimi titizlikle okuyup değerlendirdiği için teşekkür ederim. Jürimde bulunma nezaketini göstererek tezimle ilgili görüşlerini bildiren hocam Doç. Dr. Mehmet Kalpaklı’ya, Bilkent’teki Osmanlıca dersleriyle ufkumu açan Kudret Emiroğlu’na, edebiyata bakışımı derinleştiren ve akademik hayat konusunda beni teşvik eden hocam Prof. Dr. Fazıl Gökçek’e çok teşekkür ederim.

Tez yazma sürecimde yardımlarını esirgemeyen, bilgilerini ve deneyimlerini özveriyle paylaşan sevgili Aslıhan Aksoy Sheridan, Michael Sheridan, Öykü Özer, Ömer Faruk Yekdeş, Muhsin Soyudoğan, Yrd. Doç. Dr. Nesim Şeker ve Eren Buğlalılar’a, dostluklarıyla Bilkent günlerimi renklendiren ve her zaman hayatımda olacak sınıf arkadaşlarım Mehmet Said Aydın, Naim Atabağsoy, Müge Yılmaztürk, Oğuz Güven, Nurseli Gamze Korkmaz ve Funda Işıl Şimşek’e çok teşekkür ediyorum.

Tezle ve hayatla alakalı endişelerime ortak olup tavsiyelerde bulunan Duygu Yavuz, Meriç Kurtuluş, Belde Aka, Aslı Uçar, Gonca Biltekin, Ezgi Ulusoy Aranyosi, Hilal Aydın, Ruken Alp, Alphan Akgül ve Fahri Dikkaya’ya ilgilerinden dolayı teşekkür ediyorum. Tez aşamasını kader birliği ederek tamamladığım kıymetli

dostum Nefise Abalı'ya Ankara'ya dair güzel hatıralarımı çoğalttığı için teşekkür ediyorum. Sezen Yaraş'a, bir kış vakti merhaba dediği, dostluğunu sunarak yaşattığı bütün anlar için binlerce kere teşekkür ediyorum. Beni sabırla dinleyen ve teze yoğunlaşmam için yönlendiren Dr. Sevgin Esemeli'ye teşekkür ediyorum.

Zor zamanlardan birinde karşıma çıkan ve benim için önce yurt odasının, sonra evinin kapılarını ardına kadar açan kalbi iyilikle dolu dostum Nagihan Gür'e ne kadar teşekkür etsem azdır. Bir şehri birlikte sevdiğimizi, şiirdeki fırtınayı ve teselli bulduğumuz şarkıyı unutmayacağım. Müstesna öykücüm, kedilerin yâreni Hatice Kocabay'a, dostluğuyla huzur veren kıymetlim Melek Aydoğan'a, bir ömürlük misafirim ve can yoldaşlarım Sezen Keser, Nermin Biter, Özgül Macit ve Derya Koptekin'e, hayatımı anlamlı kılan meleğim Gurbet Akdik'e, canım dedem Hüsamettin İnce'ye ve aileme teşekkür ediyorum. Son olarak "Nurtanem" Nuriye Gülmen'e tezdeki önemli katkılarının yanı sıra, bütün güzelliğiyle hayatımda olduğu ve en umutsuz anlarımda dahi bana inandığı için sonsuz teşekkürler.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iii
ABSTRACT	vi
TEŞEKKÜR	ix
İÇİNDEKİLER	xi
GİRİŞ	1
I. BÖLÜM: DESTAN GELENEĞİ VE KUVÂYİ MİLLİYE.....	9
A. <i>Kuvâyi Milliye</i> 'de Kahraman Temsilleri: “ <i>Onlar</i> ”	12
B. Karayılan Hikâyesi’nde Halk Anlatılarından Motifler	22
C. Türk Köylüsü Şiirinde Yunus Emre ve Halk Hikâyelerinin Âşık Tipleri	29
Ç. Tarihsel Aktörden Mitolojik Kahramana: “ <i>Sarışın Bir Kurt</i> ”	44
D. Destan Türüne Yaklaşımlar ve “Millî Destan” Olarak <i>Kuvâyi Milliye</i>	50
II. BÖLÜM: SİMAVNE KADISI OĞLU ŞEYH BEDREDDİN	
DESTANI’NDA HALK EDEBİYATININ DÖNÜŞÜMÜ VE KÜLTÜREL	
BELLEK	65
A. Şeyh Bedreddin İsyanı ve Bedreddin’in Tarihsel Kimliği	65
B. Metnin Kurgusu ve Menkıbe Türüyle Bağlantısı	72

C. <i>Şeyh Bedreddin Destanı</i> 'nda Muhalik Söylem ve Toplumsal Eşkıyalık	
Açısından Halk Kahramanı İmajı.....	86
Ç. Metinde Şeyh Bedreddin'in Mitleştirilmesi ve Sözlü Kültürün Konumu.....	104
III. BÖLÜM: <i>KUVÂYİ MİLLİYE</i> VE <i>ŞEYH BEDREDDİN DESTANI</i>'NDA	
METİNLERARASILIK BAĞLAMINDA EPİK ANLATIM.....	115
SONUÇ.....	132
SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA.....	140
ÖZGEÇMİŞ.....	145

GİRİŞ

Bu tezde Nâzım Hikmet'in *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı* (1936) ve *Kuvâyi Milliye* (1968) adlı eserlerinde halk edebiyatı geleneğiyle kurduğu ilişki incelenecektir. Söz konusu iki eserde, halk anlatılarından ödünçlenen anlatı ve motifler dönüştürülerek yeni bir bağlamda ele alınmışlardır. Tezde bu iki eserde halk edebiyatı metinlerinin hangi bağlamda ve nasıl dönüştürüldüğü açıklanacak, Nâzım'ın geleneksel edebiyata yaklaşımında halk edebiyatının konumu üzerinde durulacaktır.

Nâzım Hikmet'in geleneğe yaklaşımını halk edebiyatı özelinde açıklayan ayrıntılı bir incelemenin bulunmaması, bu çalışmanın çıkış noktasını oluşturmuştur. Daha önce yapılan araştırmalarda, genel anlamda edebî geleneğin Nâzım Hikmet'in eserlerindeki dönüşümü ve konumuyla ilgili açıklamalarda bulunulmuştur. Fakat Nâzım'ın belli eserleri esas alınarak, sözlü geleneği nasıl bir bakışla yorumladığı ortaya konulmamıştır. Dolayısıyla tezin yazımında seçilen iki eserde, halk edebiyatının dönüşümü metin merkezli bir yöntemle açıklanacaktır.

Tezin yazılmasının bir diğer nedeni, halk edebiyatı ile modern edebiyatın karşılaştırmalı olarak incelendiği çalışmalara duyulan ihtiyaçtır. Bu yönüyle, tez sözlü kültür kaynaklarının modern edebiyat metinlerine aktarımı üzerine bir yaklaşım getirmekte ve sözlü edebiyat ürünlerinin yazılı edebiyatla etkileşimini sorunsallaştıran çalışmalara katkı sunmayı amaçlamaktadır.

Tez çalışmasında inceleme metinleri olarak *Şeyh Bedreddin Destanı* ve *Kuvâyi Milliye*'nin seçilmesinin iki temel sebebi bulunmaktadır. Birinci sebep, her iki metinde de folklorik malzemenin çeşitlilik göstermesi ve sözlü geleneğin ön planda olmasıdır.

İkinci sebep, iki metnin Nâzım'ın geleneksel edebiyata yönelimini gösteren ilk eserleri arasında olmasıdır. Sözlü gelenek kaynaklarının ön planda olduğu bu iki metinden ilki olan 1936 tarihli *Şeyh Bedreddin Destanı*, Nâzım'ın geleneğe bakışında önemli bir değişimi göstermektedir. *Şeyh Bedreddin Destanı*'na yakın bir tarih olan 1939'da yazmaya başladığı ve destan olarak adlandırdığı *Kuvâyi Milliye* ise epik geleneğe başvurulması ve halk anlatılarıyla ilişki kurulması anlamında *Şeyh Bedreddin Destanı* ile benzerlik göstermektedir. Bunun yanı sıra, halk edebiyatının yorumlanma biçiminde farklılıklar söz konusudur. Yapılan incelemede benzerlikler ve farklılıklara değinilecektir.

1902-1963 yılları arasında yaşamış olan Nâzım Hikmet, ilk şiirlerini 1913'te yazmaya başlamıştır. Asım Bezirci, *Nâzım Hikmet: Yaşamı Şairliği Eserleri Sanatı* adlı kitabında Nâzım'ın ilk dönemi olan 1913-1925 yılları arasında yazdığı şiirlerin kendi içinde eski ve yeni biçimli olmak üzere iki gruba ayrıldığını belirtmektedir (77). İçerik olarak bakıldığında ise, genç yaşta henüz Marksist dünya görüşüne bağlanmadan önce yazdığı şiirlerinde Tanrı inancı, vatan sevgisi gibi temaların ön planda olduğu görülmektedir (78). Afşar Timuçin, *Nâzım Hikmet'in Şiiri* başlıklı kitabında Nâzım'ın 1920'ye kadar yazdığı şiirlerin edebi açıdan çok güçlü olmamakla birlikte, dinsel anlamda inançlı bir bakış açısıyla yazılmış olduğunu, 1920'den sonraki süreçte ise şiirinde toplumsal içeriğin ön plana çıkmaya başladığını belirtmektedir (24-30). 1921 yılında Anadolu'yu görmesi ve Rusya'ya gidişiyle Nâzım'ın şiirinde ilk değişiklikler görülmeye başlar. Sınıfsal bakış açısıyla yazdığı

“Meşin Kaplı Kitap” (1921) içerik düzleminde belirgin bir değişimin gözlemlendiği ilk şiirlerindendir. 1922’de yayımlanan “Açların Gözbebekleri” ise serbest nazımın ilk örneği olması bakımından Nâzım’ın biçim ve içerik anlamında yeni bir mecraya yöneldiği ilk şiiri olarak kabul edilmektedir (Bezirci 85). Bu şiirle birlikte, öncüsü olduğu serbest nazım tekniğini uygulamaya başlamıştır. Daha sonra 1929’da yayımlanan 835 *Satır*, serbest nazımla yazılmış şiirlerden oluşmaktadır. Biçimsel anlamda, çağdaşı olan şairlerin hece-aruz tartışmalarına bir alternatif ve yenilik arayışı olarak Nâzım, serbest nazım tekniğini ortaya koymuştur. Bu kitapta yer alan “Güneşi İçenlerin Türküsü”, “Salkım Söğüt” gibi şiirlerinde aynı zamanda sosyalist dünya görüşü öne çıkmaktadır. İlk dönem şiirlerinin bir diğer önemli özelliği geleneğe karşı geliştirdiği eleştirel yaklaşımdır. Örneğin, “Orkestra” (1921), “Sanat Telakkisi”, “Cevap” (1925) gibi şiirlerinde geleneksel edebiyatla hesaplaşma söz konusudur.

Hilmi Yavuz, “Nâzım: Aşma ve Avangard” başlıklı yazısında, Nâzım Hikmet’in “şiiri[ni] Gelenek’i dönüştürerek modernleş[tirdiğini]” vurgulamaktadır (197). Yavuz, Nâzım’ın 1936 yılında yayımlanan *Şeyh Bedreddin Destanı*’na kadar, şiirlerinde avangardizmin temel kavramlarından biri olan geleneği olumsuzlayıcı yaklaşımın ön planda olduğunu belirtmekte ve “Açların Gözbebekleri”, “Makinalaşmak İstiyorum” gibi şiirlerini bu tutumuna örnek göstermektedir (196). Yine, 1921 tarihli “Orkestra”da Nâzım, özellikle halk şiiri bağlamında geleneği yetersiz ve sınırlayıcı bulduğunu anlatmaktadır. Şiirdeki, “milyonlarca ağız/ bir tek/ ağızla/ güldüremez!/ Ağlatamaz!” dediği üç telli sazı, halk müziğinin icra edildiği enstrümanlardan biri olmasından hareketle geleneğin eleştirilmesinde bir metafor olarak kullanmıştır. Hilmi Yavuz’un dikkat çektiği üzere Nâzım’ın *Şeyh Bedreddin Destanı*’na kadarki döneminde etkisi belirgin şekilde görülen avangardist akımın

geleneksel edebiyatı dışarıda bırakmasına karşılık, modernist anlayış, gelenekle bağlar kurmayı seçmektedir (196).

Selâhattin Hilav, “Nâzım Hikmet Üzerine Notlar” başlıklı yazısında “çağdaş epope” (43) olarak adlandırdığı *Şeyh Bedreddin Destanı* ile Nâzım’ın şiir anlayışının, “daha kavrayıcı ve evrensel bir poetikaya doğru aştığını ve klasik bir ustalığa ulaştı[ğın]” (44) vurgulamaktadır. Hilav’ın görüşlerine paralel olarak *Şeyh Bedreddin Destanı* gibi tarihsel kaynaklı bir anlatı olan *Kuvâyi Milliye*’de Kurtuluş Savaşı destanlaştırılmıştır.

Şeyh Bedreddin Destanı’ndan önce halk şiirine karşı olumsuzlayıcı bir yaklaşım sergileyen Nâzım Hikmet’in bu eseriyle birlikte halk edebiyatı bağlamında geleneksel edebiyata ilerici bir yön atfettiği anlaşılmaktadır. Nâzım’ın bu tutumu *Kuvâyi Milliye*’de de varlığını sürdürmektedir. Dolayısıyla *Kuvâyi Milliye* ve *Şeyh Bedreddin Destanı*, biçim ve içerik olarak Anadolu folkloruyla kurulan ilişki ve sözlü edebiyata yönelme bakımından incelenmeye açık iki önemli metindir.

Nâzım’ın eserlerinde geleneksel edebiyatın konumunu açıklayan çeşitli incelemeler yapılmıştır. Nurullah Çetin, *Yeni Türk Şiirinde Gelenegin İzleri* adlı kitabında Nâzım Hikmet’in şiirlerinin gelenekle ilişkisini metinlerarasılık kuramıyla açıklamaktadır. Çetin’in bu çalışması, genel bir tablo çizerek Nâzım’ın şiirlerine metinlerarasılık bağlamında açıklık getirmektedir. *Şeyh Bedreddin Destanı*’nda Nâzım’ın tarihî nitelikli bir olayı, Marksist söylemle “dönüştürerek, yorumlayıcı bir yaklaşımla yeniden üret[tiğini]” (22) ifade eden Çetin, bu eseri tarihin dönüştürülmesi olarak ele almakta, halk edebiyatıyla kurulan ilişkiden söz etmemektedir. *Kuvâyi Milliye*’de ise Tevfik Fikret ve Mehmet Akif gibi şairlerden alıntılanan ifadeleri tespit etmiş fakat folklor ürünlerine yapılan göndermelere değinmemiştir.

Nâzım Hikmet'in geleneksel edebiyatla ilişkisi hakkında yapılan önemli çalışmalardan biri, tezde de yararlanılan Gökhan Tunç'un "Çağdaş Mesnevinin Peşinde" başlıklı yüksek lisans tezidir. Bu tezde Nâzım Hikmet'in tiyatro oyunu *Ferhad ile Şirin* (1948) ile Sezai Karakoç'un *Leyla ile Mecnun* (1980) şiirleri merkeze alınarak, iki geleneksel aşk anlatısının modern bir metin olarak kurgulanırken geçirdiği dönüşüm incelenmektedir. Hikâyenin gelenekteki anlatımında Şirin'e duyduğu aşk için dağı delme görevini üstlenen Ferhad, Nâzım'ın yorumunda, önce Şirin'in aşkı için bu görevi kabul eder fakat sonrasında halka su getirme amacı Şirin'in aşkının önüne geçer. Tunç, Nâzım'ın bu yorumuyla, somut sevgiliye duyulan aşkın yerini Tanrı sevgisinin aldığı tasavvuf geleneğinden hareket ederek, ilahî aşkın yerine insanlığa duyulan sevgiyi konumlandığını tespit etmiş, böylece Nâzım'ın geleneksel edebiyatı dönüştürürken "tasavvufî söylemi sahiplenerek, bu söylem içerisinden yeni bir karşı söylem ürettiği" (70) sonucuna ulaşmıştır. Ayrıca, halk edebiyatının etkisi ve rolüne değinmesi açısından önem taşıyan çalışmasında Tunç, Nâzım'ın hem Divan edebiyatının mesnevi geleneği içerisinde hem de sözlü gelenekte üretilmiş olan *Ferhad ile Şirin* hikâyesini oyunlaştırırken bilinçli bir şekilde halk hikâyesi versiyonuna bağlı kaldığına dikkat çekmiştir. Nâzım'ın halk edebiyatına yönelimi üzerine tespitler sunması bakımından tezde Tunç'un çalışmasına yeri geldikçe atıfta bulunulacaktır.

Nâzım Hikmet'in epik gelenek karşısındaki tavrına yönelik açıklamalara yer vermesi bakımından Öykü Terzioğlu'nun, *Nâzım Hikmet ve Sömürgecilik Karşıtlığının Poetikası* adlı kitabı tezde başvurulacak kaynaklar arasındadır. Terzioğlu, kitabında Nâzım Hikmet'in *Jokond ile Si-Ya-U* (1929), *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* (1932), *Taranta-Babu'ya Mektuplar* (1936) adlı eserlerini şiirin romanlaşması bağlamında tür, biçim ve içerik açısından incelemektedir. Terzioğlu,

alışmasında Mikhail Bakhtin'in roman ve romanlaşma hakkındaki görüşlerinden hareketle Nâzım'ın söz konusu eserlerinde şiirin oksesli bir yapıya bürünerek romanlaştığını göstermektedir. Böylece, Nâzım Hikmet'in bu üç eserinde sosyalist perspektife koştut olarak farklı sınıfların bakış açısı, biçim ve içerik düzleminde temsil edilmiş olmaktadır. Terzioğlu çalışmasında, modern dönem ürünü olmalarından dolayı bu üç metnin "destan" olarak adlandırılmayacağını fakat epik türle benzerliklerinin söz konusu olduğunu belirtmektedir. Tahkiyeli uzun şiir niteliğindeki *Jokond ile Si-Ya-U*, *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* ve *Taranta-Babu'ya Mektuplar*; *Şeyh Bedreddin Destanı* ve *Kuvâyi Milliye* ile benzer bir anlatım tekniği kullanılarak yazılmıştır. Bu noktada, tez kapsamında anlatım tekniği ve yapı bakımından paralel olan metinlerden *Şeyh Bedreddin Destanı* ve *Kuvâyi Milliye*'de çoksesliliğin nasıl sergilendiği ve epik geleneğin ne şekilde yansıtılarak diğler üç metinden ayrıldığına değinilecektir.

Tez, üç ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde *Kuvâyi Milliye*, ikinci bölümde ise *Şeyh Bedreddin Destanı* üzerinde durulacak, üçüncü bölümde ise epik gelenekle kurulan biçimsel ilişki ele alınacaktır. İlk bölümde öncelikle *Kuvâyi Milliye*'nin yazılış süreci ve içeriği özetlenecek, metnin *Memleketimden İnsan Manzaraları* ile ilişkisi hakkında bilgi verilecektir. Daha sonra metinde yer alan kahraman temsillerinin destan geleneğiyle örtüştüğü ve destansı anlatımdan farklılaştığı noktalar ele alınacaktır. Halk anlatılarının karakterlerine ve geleneksel aşk anlayışı bağlamında halk hikâyelerine yapılan göndermeler açıklanacaktır. Gorki'nin görüşleri ve sosyalist gerçekçiliğin Nâzım'ın folklor anlayışındaki etkisine buradaki dönüşümü anlamlandırmak açısından değinmelerde bulunulacaktır.

Nâzım Hikmet'in destan başlığına ve destansı anlatımın bazı temel ölçütlerine yer vermiş olmasından dolayı tezde incelenecek iki eserde de destan

kavramı ön plandadır. Bu nedenle *Kuvâyi Milliye* ile ilgili bölümde Nâzım'ın halk edebiyatı anlayışında destan türüne yaklaşımını sorunsallaştırmak gerekmektedir. Birinci bölümde millî destan kavramı hakkında açıklamalar yapılacak ve Nâzım'ın, “millî destan” veya “destan” olarak adlandırdığı *Kuvâyi Milliye*'de Avrupa'da, Türkiye'de ve Sovyet Rusya'da yapılan halk bilimi çalışmaları çerçevesinde destan algısının nasıl şekillendiğine, millî destan anlayışına zemin oluşturan uluslaşma kavramına değinilecektir. Ulus devletlerle birlikte millî kimliğin kurulmasında itici rol üstlenen destan anlatıları karşısında Nâzım'ın izlediği yol, *Kuvâyi Milliye*'nin destan olarak kurgulanmış anlatılar arasındaki yerini belirlemek açısından dikkat çekilmesi gereken bir husustur. Bölüm sonunda *Kuvâyi Milliye* ile *Şeyh Bedreddin Destanı* arasında millî destan kavramı düzleminde bir karşılaştırma yapılacaktır.

İkinci bölümde ele alınacak olan *Şeyh Bedreddin Destanı*'nda folklorun direniş ve başkaldırı söylemini ne ölçüde içerebildiği tartışmalarına yer verilerek, metinde ön planda olan muhalif propagandist yönün oluşumunda sözlü geleneğin işlevi açıklanacaktır. Nâzım'ın sosyalist bir hareket olarak kurguladığı Şeyh Bedreddin olayının anlatımında halk kültüründeki eşkıyalık hikâyelerinin motiflerine başvurduğu, bunlar üzerinden tarihsel bir karakter olan Şeyh Bedreddin'i halk edebiyatındaki Köroğlu ile paralel bir halk kahramanı olarak mitleştirdiği görülmektedir. Bedreddin olayının tarihsel bağlamından kopararak sosyalist bir halk hareketi olarak ele alınması, Hobsbawm'ın “icat edilen gelenek” kavramsallaştırmasıyla açıklanacaktır.

Tezin son bölümü olan üçüncü bölümde, metinlerarasılık kuramı çerçevesinde *Kuvâyi Milliye* ve *Şeyh Bedreddin Destanı*'nın destan türüyle bağlantısı üzerinde durulacak, epik geleneğin iki metindeki biçimsel dönüşümü hakkında bilgi verilecektir. Ayrıca destan roman ilişkisi ve romanlaşma bağlamında iki metin

karşılaştırmalı olarak incelenecektir. Buradaki incelemede, Mikhail Bakhtin'in roman kuramından ve metinlerarası yöntemden hareketle iki metinde izlenen biçimsel yolun ve anlatım tekniğinin epik geleneği ne ölçüde yansıttığına yönelik tespitlerde bulunulacaktır. Nâzım'ın epiğin yasalarından bütünüyle ayrılmaksızın modern bir anlatı oluşturduğu, böylece çoksesli bir destan anlatısı kurguladığı gösterilecektir.

Tezin sonuç bölümünde, yapılan incelemelerden hareketle *Kuvâyi Milliye* ve *Şeyh Bedreddin Destanı*'nda halk edebiyatının içerik ve söylem açısından farklı, biçim düzleminde ise paralel bir dönüşümle konumlandırıldığı belirtilecektir. *Kuvâyi Milliye*'de millî destan bağlamında bir kurgu söz konusuysa, *Şeyh Bedreddin Destanı*'nda folklorun muhalif karakteri ön plana çıkarılmıştır. Bu farklılığa karşılık, her iki metinde de çoksesli bir anlatı yapısı söz konusudur. Dolayısıyla epik biçimin ele alınışı bakımından iki metnin birbirine paralel olduğu görülmektedir.

I. BÖLÜM

DESTAN GELENEĞİ VE KUVÂYİ MİLLİYE

Tezin bu bölümde, *Kuvâyi Milliye*'de folklor ürünlerinden ödünçlenen motiflerin dönüşümü açıklanacak ve Nâzım Hikmet'in halk edebiyatına ait anlatıları yeniden üretirken hangi bağlamlarda ele aldığı ortaya konacaktır. *Kuvâyi Milliye*'de folklorik kaynaklara başvurulmasının millî destan düşüncesiyle ilgisine açıklık getirilerek, Nâzım'ın ürettiği destan metninin o dönemdeki destan tartışmaları içerisindeki konumu belirlenecektir. Bölüm sonunda *Şeyh Bedreddin Destanı*'nın millî destan kavramıyla ne derece örtüşüp örtüşmediğine ve *Kuvâyi Milliye*'den bu anlamda nasıl farklılaştığına dair değerlendirme yapılacaktır.

İlk olarak 1965 yılında yayımlanan *Kuvâyi Milliye*, 1966-1967 yıllarında beş ciltlik bir eser olarak yayımlanan *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın birinci ve ikinci cildinde bulunan millî mücadele temalı bir dizi anlatının bir takım değişikliklerle yeniden düzenlenmiş hâlidir. Daha sonra 1968'te *Kuvâyi Milliye* adıyla yayımlanan bu eseri Nâzım, 1939, 1940 ve 1941 yıllarında kaleme almış, daha sonraki yıllarda da zaman zaman üzerinde değişiklikler yapmıştır. Metin, Nâzım'ın ölümünden iki yıl sonra gerçekleşen 1965 yılındaki ilk baskısında *Kurtuluş Savaşı*

Destanı adıyla yayımlanmıştır. 1968’de Cevdet Kudret’in açıklamalarıyla yayımlandığında ise *Kuvâyi Milliye* olarak yeniden adlandırılmış ve “*Destan*” alt başlığına yer verilmiştir. Nâzım Hikmet’in mektuplarında da bu eserinden “destan” veya “millî destan” olarak söz ettiği görülmektedir.

Kuvâyi Milliye dokuz bölüme ayrılmış olup, ilk bölüm “*Başlangıç-Onlar*” şeklinde başlıklandırılmıştır. Diğer sekiz bölümün her biri “bap” üst başlığını taşımaktadır ve “*Birinci Bap*”, “*İkinci Bap*” şeklinde sıralanmıştır. Her bölüm, içeriğine ve dayandığı tarihsel duruma göre adlandırılmıştır. *Kuvâyi Milliye*’nin yazım süreci *Memleketimden İnsan Manzaraları* ile iç içe geçmiş, metin, ayrı bir yapıt olarak yayımlanıncaya kadar geçen uzun süre içinde Nâzım’ın müdahaleleriyle çeşitli değişikliklere uğramıştır. Bu değişiklikler incelendiğinde *Kuvâyi Milliye*’nin üslup ve içerik olarak *Memleketimden İnsan Manzaraları* metnindeki hâlden önemli ölçüde farklılaştığı görülmektedir. Bu konu üzerine ayrıntılı bir araştırma yapan İsmail Erkan Irmak, *Kayıp Destanın İzinde ya da Manzaralar’da “Yiten”*: *Kuvâyi Milliye ve Memleketimden İnsan Manzaraları’nda Milliyetçilik, Propaganda ve İdeoloji* adlı kitabında bu iki metnin birbiriyle ilişkisi, yazılış, yayımlanış ve alımlanma süreçleri ortaya koymaktadır. Irmak, çalışmasında Nâzım’ın bu iki eserinin ideolojik yapısına odaklanarak resmî tarih ve söylem içerisindeki konumunu açıklamaktadır. Buna göre, Nâzım Hikmet, *Kuvâyi Milliye*’yi söylemsel olarak *Memleketimden İnsan Manzaraları* metninden oldukça farklı bir bağlama oturtmuştur. *Kuvâyi Milliye*’de anlatılan tarihsel dönem “Atatürk’ün *Nutuk*’ta belirlediği bakış açısıyla ele al[ınmıştır]” (Irmak 206). Buna karşılık *Memleketimden İnsan Manzaraları*, yine Irmak’ın ifadesiyle “Cumhuriyet rejimine ve onun uygulanış biçimine ciddi eleştiriler getir[en]” (206) bir eserdir. İki metin arasındaki temel ayırım, Nâzım’ın *Kuvâyi Milliye*’de sosyalist gerçekçilikle kurduğu ilişkiye

rağmen resmî ideolojiyi olumlayıcı tavır sergilemesiyle ilgilidir. Atatürk’e, Cumhuriyet’e ve halka karşı takınılan tutum bakımından *Memleketimden İnsan Manzaraları*, *Kuvâyi Milliye*’den oldukça farklı bir yerde durmaktadır.

İdeolojik karşıtlığın yanında, bu iki metinde halka bakış açısından da önemli bir farklılık söz konusudur. *Kuvâyi Milliye*, resmî söylemi olumlayıcı bir yaklaşımla sergilemesine rağmen, Sovyet Rusya’dakine benzer sosyalist gerçekçi bir yaklaşımla kaleme alınmıştır. *Memleketimden İnsan Manzaraları* ise Türkiye’deki toplumcu gerçekçiliğin ölçütlerine dayanmaktadır. Dolayısıyla *Kuvâyi Milliye*’de Sovyet Rusya’nın edebiyat anlayışına yakın bir yol izlenmiştir.

[İ]deal kahramanlardan çok; kötü, cahil, geri kalmış bir halkın bireylerinin hikâyeleri yer alır *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nda. Sosyalist gerçekçiliğin önerdiği gibi bir köylü ve işçi sınıfı yoktur. Önerilen ve övülen doğru örnek, Sovyetler Birliği’dir; ancak eldeki metin Sovyet sosyalist gerçekçiliğin esaslarıyla değil, büyük ölçüde Nâzım Hikmet’in kafasında kurguladığı Türkiye’deki toplumcu gerçekçiliğin bakış açısıyla şekillenmiştir. (Irmak 29)

Buradaki açıklama, *Kuvâyi Milliye* ile *Memleketimden İnsan Manzaraları* arasındaki ideolojik ve estetik farklılaşmayı özetler niteliktedir. Bu farklılık, özellikle *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nda karamsar bir yaklaşımla çizilmiş yoksul ve çaresiz Anadolu tablosuyla *Kuvâyi Milliye*’de yüceltilmiş, üstün vasıflar yüklenerek idealize edilmiş Anadolu’daki köylü halkın anlatımında somutlanmaktadır. *Kuvâyi Milliye*’nin destan olarak biçimlendirilmesi de bu idealize edici yaklaşımla ilişkilendirilebilir.

Kuvâyi Milliye'deki sosyalist gerçekçilik etkisini göstermek açısından, Sovyet Rusya'da gelişen bu anlayışın esaslarına değinilebilir. Ahmet Oktay, *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları* adlı kitabında, sosyalist gerçekçi edebiyatın ilk kuramcılarından Gorki ve Jdanov'un görüşlerine ayrıntılı olarak değinir. Gorki'nin tanımına göre sosyalist gerçekçilik, "[B]ireyi [...] dar görüşlülük ve bireycilikten sosyalizme varan yolda, gelişmesinin süreci içinde ele alırken onu yalnız bugünkü hâliyle değil, yarın olması gerektiği ve olacağı biçimiyle de ele al[makla]" (106) yükümlü bir sanat anlayışını öngörmüştür. Benzer şekilde Jdanov da, sanatın gerçeği nesnel anlatımla kalmaksızın "devrimci gelişmesi içinde yansıt[ması]" (107) gerektiğini belirtmiştir. Bu tanımlar çerçevesinde, *Kuvâyi Milliye*'de anlatılan Kurtuluş Savaşı'ndaki eylemleriyle kahramanlaşan bireyler, Jdanov ve Gorki'nin vurguladığı anlamda bir "devrimci gelişim" içerisinde sunulmuştur. Metnin destan olarak biçimlendirilmesi ve destan geleneğiyle kurulan ilişki, sosyalist gerçekçi edebiyatın dayandığı ölçütlerle yakınlık göstermektedir.

A. *Kuvâyi Milliye*'de Kahraman Temsilleri: "Onlar"

Kuvâyi Milliye, adından da anlaşıldığı üzere, Kurtuluş Savaşı'nı konu alan bir metindir. Nâzım, Millî Mücadele dönemini, bir destan metni biçiminde kurgulayarak anlatmaktadır. Eserde anlatılan olaylar 1918-1922 yılları arasında Anadolu ile İstanbul'da geçmektedir. "*Başlangıç-Onlar*" başlıklı ilk bölümünde, "Onlar" ifadesiyle, destanın birden çok şahıstan oluşan kahraman topluluğunun anlatısı üzerine kurulu olduğu yani belli bir kitleyi konu edindiği anlaşılmaktadır. Giriş mahiyetindeki bu bölümde, anlatıcı, "Onlar"ı okura şöyle tanıtır:

Onlar ki toprakta karınca,
suda balık,

havada kuş kadar çokturlar;
korkak,
cesur,
câhil,
hakîm
ve çocukturlar
ve kahreden
yaratan ki onlardır,
destânımızda yalnız onların mâceraları vardır. (11)

Alıntılanan dizeler, metnin halk edebiyatıyla ilişkisini değerlendirmede iki bakımdan önemlidir. Birinci olarak, burada tekrar eden “destânımız” vurgusuyla, metnin bütünsel olarak halk edebiyatıyla ilişkisini görünür kılmaktadır. Bu vurgu aracılığıyla anlatıcının hikâye anlatıcısı olarak düşünülmesi sağlanmıştır. İkinci olarak ise, “Onlar” ifadesiyle, destanın kahramanlarının halk olduğuna dikkat çekilmektedir. Şiirdeki “Onlar” ifadesine Nâzım’ın bu metni oluşturduğu döneme denk gelen 1939 yılında yazdığı *Kışlık Saray* ile *O Ve Aksakallılar* şiirlerinde de rastlanmaktadır. Aynı zamanda *Kışlık Saray* şiiri ile *Kuvâyî Milliye*’nin bu bölümü arasında konu ve anlatım olarak da benzerlik söz konusudur. Şiirde Rusya’daki devrim sürecine değinilerek, 1905’te yüz bin kişinin oluşturduğu işçi topluluğunun Petersburg’taki Kışlık Saray’a yürüyüşü anlatılmaktadır. Nâzım bu şiirinde “Onlar” ifadesi ile Rus proleter sınıfını anlatmaktadır:

Demir, kömür ve şeker,
ve kırmızı bakır,
ve mensucat,
ve sevda ve zulüm ve hayat,

ve bilcümle sanayi kollarının,
ve küçük ve büyük ve Beyaz Rusya ve Kafkasya, Sibiry ve
Türkistan,
ve kederli Volga yollarının
ve şehirlerin bahtı
bir şafak vakti değişmiş oldu.
Bir şafak vakti karanlığın kenarından
karlı çizmelerini o n l a r
mermer merdivenlere bastıkları zaman... (139)

Kışlık Saray şiirindeki bu dizeler, hemen hemen aynı şekilde *Kuvâyi Milliye*'de de kullanılmıştır:

demir,
kömür
ve şeker
ve kırmızı bakır
ve mensucat
ve sevda ve zulüm ve hayat
ve bilcümle sanayi kollarının
ve gökyüzü
ve sahra
ve mavi okyanus
ve kederli nehir yollarının,
sürülmüş toprağın ve şehirlerin bahtı
bir şafak vakti değişmiş olur,
bir şafak vakti karanlığın kenarından

onlar ağır ellerini toprağa basıp

doğruldukları zaman. (11-12)

Nâzım'ın, materyalist dünya görüşündeki tarih anlayışını tasavvuf terminolojisinden yararlanarak yorumlandığı *O Ve Aksakallılar*'ın son kısmında ise, “büyük macerayı yapan”ın “onlar” olduğu vurgulanmaktadır:

Ben, bilip bildiririm ki :

Rab ve kitap

ve saçı rüzgârda uçan «kahraman» değil,

(karanlık orman, tuzlanmamış deri,

budaklı lobut ve taş baltadan beri)

Onlar'dır büyük macerayı yapan.

Onlar ki toprakta karınca

suda balık

havada kuş kadar

çokturlar.

Korkak, cesur

cahil, hakîm

ve çocukturlar.

Ve kahreden

yaratan ki Onlar'dır,

şarkılarımda yalnız Onlar'ın maceraları vardır... (133)

Görüldüğü gibi bir izlek olarak “Onlar” ifadesine diğer şiirlerinde de yer veren Nâzım'ın anlatımındaki sınıfsal bakışı, Marksist ideolojinin proletaryayı tarihe yön verecek olan bir aktör olarak konumlandırmasına dayanmaktadır. Nâzım, eserlerinde komünizm ideolojisini ön planda tutan bir şair ve düşünce adamı olarak

Kuvâyi Milliye'de, halkın tanımını sınıfsal perspektiften vermekte ve emperyal güçlerle mücadelede köylü sınıfının rolüne dikkat çekmektedir. Bölüm sonunda yer alan “çok sözler edildi onlara dair/ ve onlar için:/ zincirlerinden başka kaybedecek şeyleri yoktur denildi” (12) dizelerinde, Marx'ın ünlü sözünden alıntı yapılmıştır. Marx, komünizmin ilk bildirgesi olarak kabul edilen *Komünist Manifesto*'nun sonunda işçi sınıfına şu cümlelerle seslenir: “Varsın egemen sınıflar bir komünist devrim ürküntüsüyle tir tir titresinler. Proleterlerin, zincirlerinden başka kaybedecek şeyleri yok. Bir dünya var kazanacakları”. Marx'ın sözüne yapılan atıftan metinde halkın sınıf mücadelesi bağlamında tarihsel bir aktör olarak ele alındığı görülmektedir. Dolayısıyla, şiirde destanın kahramanı olarak söz edilen “Onlar”, ezilen ve sömürülen işçi ve köylü sınıfının meydana getirdiği halk yığınıdır. Bu durumda, destanın kahramanı olarak metnin merkezinde, sınıf mücadelesi içerisinde konumlandırılmış olan Anadolu halkının kendisi bulunmaktadır.

Nâzım'ın *Kuvâyi Milliye*'de halkı tanımlama biçimiyle, Marksist halk bilimcilerin görüşleri arasında bir yakınlık kurulabilmektedir. Alan Dundes'in, “Halk Kimdir” başlıklı makalesinde belirttiğine göre, Marksist halk bilimciler, halkın tanımına proleter kitleyi de dâhil ederek folklorun hem köyde hem de şehirde üretildiği savını ortaya koymuş, folkloru ilkelik ya da seçkinlik gibi ölçütlerle sınırlandıran on dokuzuncu yüzyıl kuramcılarından farklı bir yol çizmişlerdir.

Nâzım'ın eserinde halkı kahraman kategorisine yerleştirirken, sınıfsal bakışla ele alması, Marksist folklor kuramcılarının yaptığı halk tanımlamasına yakındır. Halk edebiyatının etkisini tartışmak açısından, *Kuvâyi Milliye*'deki karakterlerin, destan geleneğinin kahraman yapısıyla ilişkisi ortaya konulmalıdır. Öncelikle, bir destan anlatısı olarak kurgulanmış olan *Kuvâyi Milliye*'nin, kahramanlık söylemini

ön plana çıkarmasından dolayı, metindeki kahraman temsillerini destan kahramanlarının tipolojisi ile karşılaştırmak gerekmektedir.

Kuvâyi Milliye'deki hikâyelerin kahramanları, yaşadıkları olaylar ve tarihsel durumlar içerisinde destan kahramanı özelliği edinmektedirler. Bu kahramanlar, savaş sırasındaki deneyim ve gözlemleri ile belli bir bilinçlenme aşamasından geçmişler ve böylece mücadeleye katılmışlar, yeri geldiğinde fedakârlıklarda bulunarak birer halk kahramanına dönüşmüşlerdir. Bu açıdan destan geleneğindeki kahramanlık anlayışından farklı olarak ele alınmışlardır. Pertev Naili Boratav, *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı* adlı kitabında destan kahramanlarının soylu ve yönetici sınıfa mensup kişiler olduğunu belirtmektedir: “[D]estancı soylular sınıfının ideal tiplerini çizmek, toplumu yöneten ve onun adına iş gören, savaşan bu kişilerin şanını yüceltmek amacını güder” (39). Nâzım, yönetici sınıfın yerine, destan kahramanı olarak işçi ve köylü sınıfından, emekçi bireyleri destanının kahramanları olarak belirlemiştir. Asım Bezirci, *Nâzım Kuvâyi Milliye'nin* bu yönüne dikkat çekmektedir: “[G]eçmiş destanlardaki üstün kişilerin olağanüstü kahramanlıklarının yerini artık kitlelerin olağan toplumsal kavgası dolduracaktır. Kuşkusuz bu, yalnızca eski, geleneksel destan türünden bir ayrılış değil, tarihe ve insana yeni, gerçekçi, sınıfsal bir bakışı da sergileyecektir” (*Nâzım Hikmet: Yaşamı, Şairliği...* 168) Bezirci'nin görüşleri, *Kuvâyi Milliye*'deki kahraman temsilleriyle ilgili değindiğimiz hususları desteklemekle birlikte, eserde destan türünün toplumcu gerçekçi perspektiften yorumlanarak dönüştürüldüğünü açıklaması bakımından önemlidir. Ancak burada bir parantez açarak Bezirci'nin, Nâzım'ın geleneksel destan türünden koptuğu yönündeki savının tartışmaya açık olduğunu eklemek gerekmektedir. Yazarın halk edebiyatına bakışında geleneği bire bir taklit etmek söz konusu olmalı gibi, gelenekten koptuğunu iddia etmek mümkün görünmemektedir.

Nitekim Nâzım da halk edebiyatı algısının nasıl şekillendiğini açıklarken, bu edebiyatın ilkelerini kavrayarak kendi sanat anlayışı doğrultusunda eserlerinde halk edebiyatına yer verdiğini belirtmektedir:

Ben imkân buldukça halk edebiyatımızı ve halk şiirimizi inceleyip
öğrenmeye çalıştım ve çalışıyorum. Bu edebiyatta ve şiirde çok
değerli şeyler buluyorum. Fakat halk edebiyatını inceleyip
öğrenirken, taklit etmeye kalkışmıyorum. Sadece onun prensiplerini,
yapılış yöntemlerini kavramaya çalışıyorum. (*Sanat ve Edebiyat*
Üstüne 17)

Nâzım'ın halk edebiyatına yaklaşımı ekseninde *Kuvâyi Milliye*'de kahraman olarak seçtiği şahısların gelenekle birlikte yazarın edebî şahsiyetinden hareket edilerek anlamlandırılması bu açıdan önemlidir. Çünkü söz konusu karakterler hem geleneksel edebiyattan hem de yeni bir düşünce ve estetik anlayıştan hareketle oluşturulmuşlardır.

Kuvâyi Milliye'nin ilk bölümü “Onlar” ile Anadolu halkının geniş bir fotoğrafı sunulmaktadır. Diğer bölümler, bu fotoğraftaki ayrıntıların sırayla okura tanıtılması şeklinde ilerlemektedir. Her bölümde birer tarihsel durum ve karakter seçilmiştir. Bu karakterlerden ilki ayrı bir başlık altında inceleyeceğimiz Karayılan'dır. İkinci bölümde, savaş sırasında tehlikeleri göze alıp çeteler arasında haber getirip götüren Kerim adlı gencin, attan düşerek kambur olması anlatılmaktadır. Kerim'in Kambur Kerim olma hikâyesi aynı zamanda kahraman olma hikâyesidir: “Ve işte o günden sonra/ bugüne kadar/ kahraman bir türküdür ömrü Kerim'in.” (30).

Bir sonraki bölümde cepheye ağır makineli tüfek yetiştirme görevini üstlenmiş olan Arhaveli İsmail'in teknesiyle fırtınada mahsur kalışı anlatılmaktadır.

Bütün çabalarına rağmen İsmail, fırtınadan kurtulamaz, teknesi sulara gömülür, akıbeti kimseye malum olmaz. Görevini yerine getirememiştir ama hayatından vazgeçmesi ve sonuna kadar mücadele etmesinden dolayı o da bu savaşın kahramanlarından biri olarak anılmaktadır. Nitekim son anlarında dahi, kendi canını veya öte dünyayı değil, cephaneyi düşünmektedir: “İlk önce küfretti./ Sonra, “elham” okumak geldi içinden./ Sonra, güldü,/ eğilip okşadı mübarek emaneti./Sonra.../ Sonra, malûm olmadı insanlara/ Arhaveli İsmail’in âkıbeti...” (44).

“Dördüncü Bap” başlıklı diğer bölümde eğitimli bir öğretmen olarak savaşa katılan Nurettin Eşfak’ın cephede yazdığı mektubu ve Türk Köylüsü adlı bir şiiri yer almaktadır. Metinde okuryazar kimliğiyle kentli kesimi temsil ettiğini düşünebileceğimiz tek şahıs Nurettin Eşfak’tır. Nâzım’ın çeşitli dergilerde takma ad olarak kullandığı bu isme metninde yer vermesinden dolayı, Nurettin Eşfak Nâzım Hikmet’i temsil eden bir karakter olarak yorumlanabilir. Dördüncü Bap’ın yanı sıra Sekizinci Bap’taki savaş sahnesinde de karşımıza çıkmaktadır. Fakat Nurettin Eşfak, cephede yer almasına rağmen savaşçı olarak betimlenmekten ziyade, devrimci fikirleriyle ön plandadır. Bir bakıma Eşfak’ın metindeki konumu üzerinden, kurtuluş mücadelesinin ideolojik boyutuna dikkat çekilmektedir. Örneğin Eşfak’ın dilinden İstiklal Marşı’na materyalist bir anlayışla atıfta bulunulur: “«gelecektir sana vaadettiği günler hakkın.»/ hayır,/ gelecek günler için/ gökten âyet inmedi bize./ onu biz, kendimiz/ vaadettik kendimize” (86).

Altıncı Bap’ta İngilizlere casusluk eden bir tercümanı uyurken gizlice yaklaşıp öldüren Kartallı Kâzım’ın hikâyesi yer almaktadır. Kâzım, bir kahramanlık anlatısından beklenenin aksine hasmını yiğitçe dövüşerek yenmemiştir. Fakat hikâyesi sona ererken, yeri geldiğinde bire bir kavgaya tutuştuğu ve onurlu bir yaşam

sürdüğü vurgulanır: “Dövüştü pir aşkına,/ yaralandı birkaç kere/ ve saire./ Ve kavga bittiği zaman/ ne çiftlik sahibi oldu, ne apartıman./ Kavgadan önce Kartal’da bahçivandı,/ kavgadan sonra Kartal’da bahçıvan.../” (67). Son olarak, Yedinci Bap’ta cephe taşıyıcısı şoför Ahmet, kamyonetin lastiği ıssız ve dağlık bir bölgede patlayınca, elindeki imkânlarla yola devam etmek zorunda kalır. Yapabileceği tek şey ise, giysilerini lastiğin içine doldurmak ve böylece kamyonetin yol almasını sağlamak olur (77).

Kuvâyi Milliye’de kahramanlar, sırayla sahneye çıkarılarak Kurtuluş Savaşı’ndaki rolleri ve hikâyeleri sunulur. Savaş süresince hepsi farklı bir görev üstlenmiş ve fedakârlıkta bulunmuştur. Metindeki kahramanlık anlayışı çeşitlilik göstermekle birlikte, epik geleneğe özgü savaşçı yönüyle öne çıkan tek kahraman Karayılan’dır. Ayrıca Atatürk’ün metindeki konumu ve betimleniş biçiminde de destan kahramanlarına özgü mitleştirme söz konusudur.

Anlatının başında pasif karakter özelliği gösteren ya da bu yönlerine dikkat çekilen *Kuvâyi Milliye* karakterlerinin, mücadeleye sadece cephe savaşarak değil farklı görevler üstlenerek destek verdikleri görülmektedir. Nitekim hayatta kalsalar dahi kimi artık sakattır, kimi de savaştan önceki gibi yoksul ama onurlu hayatına geri dönmüştür. Bu kahramanlardan biri olan Nurettin Eşfak, köylü sınıfını değil de, okuryazar aydın kesimi temsil etmesi bakımından ayrı tutulmalıdır. Geleneksel kahraman anlayışıyla uyumluluk gösteren tek kahraman ise hikâyesi sözlü kültürden doğrudan alınarak yorumlanmış olan Karayılan’dır. Atatürk’ün metindeki işlevi ise daha farklı bir bağlamda değerlendirilecektir.

Metindeki kahramanların en önemli ortak özelliği toplumsal bir mücadele içinde aktifleşmeleri ve dışarıdan gelen saldırıya karşı ülkelerini savunmak için fedakârlıkta bulunmalarıdır. Nâzım Hikmet, eserini bu anlamda destan geleneğinin

tematik yapısından ödünçlemiştir. Bununla ilgili olarak Boratav, *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği* kitabında destan türünün şu özelliğine değinir:

Bir epopeyi şartlandıran en mühim vasıf, onun cemiyetin dâhilinde şiddetli çatışmaların olmadığı ve mücadelelerin yalnız harice yöneldiği devrin mahsulü olmasıdır. Destan kahramanları bu mücadeleyi en iyi temsil eden şahsiyetler, reisler, büyük işler başarabilen kahramanlardır. Destan, aristokratik bir zümrenin edebî nev'idir denilebilir. (57)

Metinde, Boratav'ın işaret ettiği anlamda cemiyetin dışarıdan gelen saldırılara karşı verdiği mücadeleyi anlatmak için destan türüne başvurulmuştur. Bu bakımdan *Kuvâyi Milliye*, destan geleneğindeki dışarıdan gelen tehlikelerle mücadele etme izleğini devam ettirmektedir.

Görüldüğü üzere, *Kuvâyi Milliye*'nin teması millî mücadele olan destan anlatısı şeklinde kurgulanmasında destan kahramanları, halkı oluşturan emekçi ve köylü sınıf içerisinde seçilmiş, böylece proleter sınıfın tarihsel aksiyona etkisi ön plana çıkarılmıştır. Nâzım, toplumcu gerçekçiliğin gerektirdiği sınıfsal bakış üzerinden destan türünün geleneksel yapısından saparak, geleneksel kahraman tipolojisine müdahale etmiş, yönetici elit sınıfın yerine ezilen sınıfı idealize ederek anlatısının odağına yerleştirmiştir.

Sovyet edebiyatında sosyalist gerçekçiliğin temsilcisi olan Maksim Gorki'nin geleneksel kahraman tipine yaklaşımı da Nâzım'ın destan anlayışıyla belli noktalarda yakınlı göstermektedir. Gorki, 1934'teki Sovyet Yazarlar Birliği'nin birinci kongresinde sunduğu bildiride, halk edebiyatının sınıfsal karakteri üzerinde durmakta ve geleneksel destan türüne yönelik eleştirilerde bulunmaktadır.

Kahramanlık destanları ve şövalye romanlarının feodal soylular sınıfının sanatı

olduğunu belirten Gorki, destan kahramanını, işgalci olarak nitelendirmektedir (107). Ayrıca destan türündeki kahraman tipinin üst sınıf aristokrat kesimi olduğu savından hareket ederek geleneksel metinlerde kahraman olarak nitelendirilen bu tiplerin, hakikatte sınıfsal anlamda ezen veya sömüren güçlere tekabül ettiğini savlamaktadır. Dolayısıyla Gorki'nin eleştirisi destan türünün ideolojik açıdan bakıldığında üst sınıfı temsil ettiği ve proleter halk kitlesinin gerçeklerini yansıtmadığı yönündedir. Bu bağlamda Nâzım'ın destan geleneğine yaklaşımında Gorki'nin tanımlamasına benzer bir bilincin söz konusu olduğu gözlenmektedir. *Kuvâyi Milliye*'de görülen geleneksel destan anlatılarındaki kahraman tipolojisinden farklılaşma, Gorki'nin destan anlayışında eleştirisini yönelttiği hususu Nâzım'ın da dikkate aldığını göstermektedir.

B. Karayılan Hikâyesi'nde Halk Anlatılarından Motifler

Kuvâyi Milliye'nin *Yıl 1918-1919 ve Karayılan Hikâyesi* başlıklı birinci bölümünde Gaziantep civarında çetesiyle birlikte düşmanla çarpışan Karayılan'ın hikâyesi anlatılmaktadır. Hikâye, tarihsel kaynaklı bir halk anlatısıdır. Nâzım, *Karayılan Hikâyesi*'ni, özellikle Antep ve çevresinde bilinen Karayılan türküsünden yola çıkarak yazmıştır. Nâzım, halk arasında türkü olarak yer edinen Karayılan'ın hikâyesini yazılı edebiyat metni olarak yeniden üretmiştir. Hikâyenin sözlü kültürdeki anlatımı ile Nâzım'ın yorumu arasındaki benzerlikler ve farklılıkları görmek açısından karşılaştırmalı bir inceleme yapmakta fayda vardır.

Halk edebiyatında türkü formunda işlenen Karayılan anlatısına Nâzım, “destan” üst başlığını taşıyan *Kuvâyi Milliye*'nin birinci bölümünde yer vermiştir. Mehmet Bayrak, *Eşkîyalık ve Eşkîya Türküleri* adlı kitabında bu türkünün iki varyantını alıntılarını yapmıştır. Bunlardan daha uzun olan ikinci varyant *Mulla Karayılan*

Destanı adını taşımaktadır. Burada Karayılan'ın adı “Mulla Yılan” ve “Yılan Bey” olarak da zikredilmektedir. Birinci varyant ise *Karayılan Türküsü* adıyla geçmektedir. Nâzım'ın *Karayılan Hikâyesi*'ni yazarken hem içerik hem de biçim olarak birinci varyanttan faydalandığı görülmektedir.

Birinci varyantta metin “Atına binmiş elinde dizgin/ Vardığı cephede hiç olmaz bozgun/ Çeteler içinde yılanım azgın” (183) dizeleriyle başlamakta ve üç kıta hâlinde söylenmektedir. Mulla Karayılan Destanı başlıklı ikinci metin ise destan şeklinde söylenmiştir ve belli bir olay örgüsü içermesi bakımında hikâye özelliği göstermektedir: “Mulla'm oturmuş yazı yazıyor/ İnce dillerden ince dillerden/ Hiç mi gelen yoktur bizim ellerden/ davran beyim davran kâfir zor geldi” (183). Destanda Karayılan, savaşa katılmadan önce imamlık görevinde bulunan, halkın sevdiği saydığı okuryazar bir kahraman olarak tanıtılmaktadır. Nâzım'ın yorumundaki Karayılan ise anlatının başında sıradan bir köylü olarak betimlenmektedir.

Sözlü kültürdeki *Karayılan Türküsü*, çete reisi olarak ünlenen ve Kurtuluş Savaşı'na destek veren Karayılan lakaplı bir halk kahramanı için söylenmiştir (Bayrak 185). Nâzım, yazdığı metinde benzer bir kahraman tipolojisi kurgulamakla birlikte, Karayılan'ın kimliğini onun kahraman olmadan önceki konumuna dair bazı ayrıntılar ekleyerek derinleştirmiştir. Karayılan'ın yaşadığı dönemin tarihsel durumuna da ağırlıklı olarak değinmiştir. Hikâyenin başında bu dönemde Anadolu'da savaşın yarattığı yoksulluk ve bunalım betimlenir. Karayılan, bu sırada henüz savaşa katılmamıştır:

Karayılan

Karayılan olmazdan önce

Antep köylüklerinde ırgattı.

Belki rahatsızdı, belki rahattı,
bunu düşünmeğe vakit bırakmıyordular,
Yaşıyordu bir tarla sıçanı gibi
ve korkaktı bir tarla sıçanı kadar.
Yiğitlik atla, silahla, toprakla olur,
onun atı, silahı, toprağı yoktu (19)

Karayılan'ın yoksul bir ırgat olduğu bilgisi verildikten sonra onun korkaklığı üzerinde durulmaktadır. Daha sonra bu yoksul ırgat, bir çete reisi olup mücadeleye destek olacaktır. Fakat Karayılan'ın yoksul ve korkak bir ırgattan gözü pek bir halk kahramanına dönüşümünde mistik ve olağanüstü bir anlatım söz konusu değildir. Metinde Karayılan, savaşa katılması için eline tüfek verildikten sonra da korkusunu yenemez. Bir çatışma sırasında atılan kurşunlardan birinin, taşın arkasındaki yılanın kafasına isabet edip yılanı öldürdüğüne tanık olur. O güne kadar düşünmeyi bilmeyen Karayılan ilk defa düşünür ve bu olaydan kendine hisse çıkarır:

İbret al deli gönlüm,
demir sandıkta saklansan bulur seni,
ak taş ardında kara yılanı bulan ölüm (20)

Burada Karayılan'ın kahramana dönüşmesinde, Nâzım'ın materyalist dünya görüşü devreye girmektedir. Hikâyede, Karayılan, ileri atılıp düşmana karşı savaşarak halka önderlik eder ve Antep kurtulur. Gösterdiği kahramanlıktan sonra Karayılan adıyla halk arasında ünlenir ve hikâyesi dilden dile yayılır.

Metinde, Karayılan, ezilen sınıf olan köylülerin işgalci emperyalist güçlerle mücadelesini temsil eden toplumsal bir figür olmaktadır. Bu yönüyle, aynı zamanda bir destan kahramanı olarak da geleneksel niteliğini muhafaza etmektedir. Şakir İbrayev, *Destanın Yapısı-Kazak Destanlarında İnsan Zaman ve Mekân* adlı

kitabında, destan kahramanlarının masalda olduğu gibi tek bir insan hayatı için değil, bütün toplum, halk birliği ve devlet bütünlüğü için yaşayan kimseler olduğunu belirtmektedir (233). Bu açıdan Karayılan, halk edebiyatındaki gibi, halk için mücadele eden bir toplumsal kahraman rolündedir. Kahraman kimliğinin geleneksel edebiyattakinden farklılaştığı nokta ise onun sınıfsal konumudur. Destan kahramanı, egemen sınıftan gelmektedir, her şeyden önce yöneticidir, soyludur ve tanrısal özellikleriyle öne çıkmaktadır. Nâzım'ın yorumunda ise kahraman ezilen sınıf içinden çıkarak, yoksul bir emekçiden öncü bir savaşçıya evrilmektedir.

Düşmanı tepelerde yediler.

Ve bir tarla sıçanı gibi yaşayıp

bir tarla sıçanı kadar korkak olana:

KARAYILAN dediler. (20)

Metinde Karayılan'ın, bu adı alarak bir halk kahramanı olmasından önce isminin ne olduğu belirtilmemiş, sadece köylü sınıfından bir ırgat olduğuna ve ezilmişliğinin dışavurumu olarak korkaklığına değinilmiştir. Bu noktada, Karayılan'ın kahramanlık anlatısı halk edebiyatındakine paralel bir ad koyma motifini de içermektedir. Metin Karadağ, *Türk Halk Edebiyatı Anlatı Türleri* adlı kitabında ad koyma motifinin yaygınlığını belirterek, ad alacak kişinin sıra dışı eylemler gerçekleştirmesi gerektiğini vurgular (110). Bir diğer araştırmacı Mehmet Kaplan, *Dede Korkut*'tan “Ol zamanda bir oğlan baş kesmese kan dökmese ad komazlar idi” cümlesini örnek vererek erkek çocuğun toplumun gözünde kahramanlık kabul edilen bir eylemde bulunduğu adının koyulduğunu belirtir:

Daimî bir mücadele içinde yaşayan bu toplulukta “baş kesmek, kan dökmek”(vurgu Kaplan'a ait) yüksek bir değer haline geliyor.

Cemiyette fertlere ancak yapılan kahramanlıklara göre yer veriliyor.

Çocuk kuvvet ve maharetini herhangi bir hareket ile isbat etmeden isim alamıyor (*Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar* 16).

Kaplan'ın tespitinin üzerine ad koyma motifi ile ilgili bir diğer örnek olarak *Dede Korkut*'taki "Dirse Han Oğlu Boğaç Han Hikâyesi" hatırlatılabilir. Dirse Han'ın oğlu, boğayla dövüşerek onu yendiğinde Dede Korkut çağırılır ve çocuğa ad koyması istenir. Dede Korkut, ad koyma töreninde Dirse Han'ın oğlunun, babasının iktidarını devralacak yeteneğe ve güce sahip olduğunu açıklar ve son olarak "Bayındır Han'un ag meydanında bu oğlan ceng etmişdür, bir boga öldürmüşdür. Senün oğlun adı Bogaç olsun" (39) diyerek hanın oğluna Boğaç Han adını verir.

Bu açıklamalardan hareketle metne bakıldığında, Karayılan'ın ad almasının halk edebiyatındaki ad koyma motifinden ödünçlenmiş olduğu görülmektedir. Karayılan'ın savaşta kendisinden beklenmeyecek şekilde düşmanın önüne atılması ve cesurca mücadele etmesi sıra dışı bir durumdur. Mücadeleye katılması ve kahramanlık göstermesi üzerine ona halk arasında "Karayılan" denilmeye başlamıştır. Buradaki adlandırma motifinin metindeki işlevi epitet kavramıyla açıklanabilir. İlhan Başgöz, "Dede Korkut Destanında Epitetler" başlıklı makalesinde, Dede Korkut hikâyelerinde kahramanlara verilen adlara ya da takılan lakaplara epitet kavramı bağlamında açıklık getirmektedir. Buna göre epitetler, isimle bağlantılı olayı içererek, hikâyenin akılda kalmasını ve hatırlanmasını sağlayan birer özet niteliği taşır (24). Kahramana takılan lakap ya da ad verilmesinde epitetlerle ilgili olarak sözlü geleneğe paralel bir özellik söz konusudur. Epitetlerin hikâyeyi hatırlanabilir kılması ve içeriğini özetleyici olması dışında ikinci bir işlevi ise, kahramanın toplumsal konumunu göstermesi ve onun farklılığını ifade etmesidir. Başgöz'ün belirttiğine göre, kahramana ad koşulması, onun gösterdiği üstünlükle doğrudan ilgilidir. Bu üstünlük, kahramanın yüklendiği sosyal rolle ilişkilidir:

Destan kahramanının davranışı, kendi kişisel çıkarlarını hiçbir zaman düşünmeyen, kendini tümünden topluma adayan bir davranış olacaktır. Bunun için kahramanın destandaki savaşı toplumu tehdit eden (...) olaylara yönelmiştir. Bunlar, dış güçlerden veya olağanüstü kuvvetlerden gelen tehditlerdir. (28)

Nâzım'ın *Karayılan Hikâyesi*'nde Karayılan'ın ad alması ve ünlenmesi, cemiyeti dış güçlere karşı korumak için fedakârca savaşması ile gerçekleşir. Buradan anlaşıldığına göre Başgöz'ün epitetlerle ilgili olarak üzerinde durduğu kahramanın sosyal statüsüne yönelik işlev hikâyede karşımıza halk edebiyatındaki kullanımıyla benzer şekilde çıkmaktadır.

Ve biz de bunu böylece duyduk
ve çetesinin başında yıllarca nâmı yürüten
Karayılan'ı
ve Anteplileri
ve Antep'i
aynen duyup işittiğimiz gibi
destânımızın birinci bâbına koyduk. (20)

Alıntılanan dizelerde, hikâyenin dilden dile yayıldığı ve Karayılan'ın halkın belleğinde yaşayan bir mite dönüştüğü anlatılmaktadır. Bu şiir de, sözel gelenekte yer edinmiş Karayılan anlatısının yazılı ortama aktarılarak yeniden kurgulanmasıyla ortaya çıkmıştır.

Metinde, anlatıcının hikâyeyi aynen dinlediği gibi yazıya geçirdiği açıklamasında bulunması metnin sözlü kültür kaynaklı olduğunun somut bir ifadesidir. Burada dikkat çekici olan ikinci nokta, *Kuvâyi Milliye*'nin başında “destânımızda yalnız onların mâceraları vardır” (11) diyen anlatıcının bu bölümün

bitiminde olduğu gibi, metnin sonunda da aynı dizeleri üçüncü kere tekrarlayarak *Kuvâyi Milliye*’nin bir destan anlatısı olarak kurulduğunu vurgulamasıdır. Ayrıca yine Karayılan’ın hikâyesinin sonunda onun ağzından söylenmiş dizeler, halk şiiri üslubuyla kaleme alınmıştır:

İbret al, deli gönlüm
demir sandıkta saklansan bulur seni,
ak taş ardında kara yılanı bulan ölüm. (20)

Diğer kısım ise dörtlük şeklindedir:

Karayılan der ki: Harbe oturak,
Kilis yollarından kelle getirek,
nerde düşman varsa orda bitirek,
vurun ha yiğitler namus günüdür... (20)

Alıntılanan dörtlüğü Nâzım, *Karayılan Türküsü*’nden doğrudan aktarmıştır.

Türkünün sonunda yer alan bu dizeler, Nâzım’ın metninin de sonunda bulunmaktadır.

Bu iki kısımda gerek doğrudan alıntılama yapılarak, halk edebiyatına başvurulmuştur. “karayılan der ki” ifadesindeki “der ki” kalıbı “Karacaoğlan der ki, güzelin huyu/ Hezeran çubuğuna benziyor boyu” örneğinde olduğu gibi halk şiirinde oldukça yaygındır. Bu kalıpların metindeki fonksiyonu, anlatıyı halk şiiriyle ilişkilendirerek sözlü kültürün etkisini ön plana çıkarmak olarak yorumlanabilir. Nitekim, metnin sonunda da Karayılan’ın hikâyesinin halk arasında anlatılarak yayıldığı ve sonunda yazıya nakledildiği, yani hikâyenin anlatımında halk edebiyatının referans alındığı açıklanmaktadır.

Metinde yer alan kalıpların ikinci bir işlevi de, halk edebiyatında kullanıldıkları bağlamda metne dönüştürülmüş olmalarıyla ilgilidir. Bu açıdan, halk

edebiyatı geleneğindeki kullanımlarıyla benzer bir işlev görmektedirler. Halk edebiyatında kalıp ifadeler üzerine Özkul Çobanoğlu'nun tespitleri şöyledir:

Kalıp ifadeler hem renk ve ahenk katarken hem de dinleyiciyi günlük hayatın değişik cepheleriyle içinde olan kahramanı bu tür olaylar karşısında gelenekselleşmiş deyim ve kalıp ifadelerle takdiminin sağlanması benimsenmesi ve daha da önemlisi dinleyicinin kendini kahramanla özdeşleştirmesini sağlayacak kolay ve geleneksel formlar bulması bakımından önemlidir. (*Epik Destan Geleneği* 93)

Buradan hareketle, Nâzım'ın kalıp ifadeleri kullanarak, halk edebiyatında anlatıcı ile dinleyici arasında kurulan ilişkiye paralel bir ilişki biçimini okurla metin arasında kurmayı amaçladığı düşünülebilir.

Söz konusu kalıp ifadeler üzerinden okur, kendini kahramanla özdeşleştirerek, sözlü kültür kaynaklı bir anlatı olan Karayılan'ın hikâyesiyle halk edebiyatı düzleminde bütünleşmektedir. Bu bakımdan, Karayılan'ın kendi sesinin olduğu kısımlarda yer alan ifade kalıpları, metnin odağındaki sınıfsal mücadele ve ezen ezilen karşıtlığı bağlamında düşünülecek olursa, egemenin söylemi karşısında proleter halkın dilinin ön plana çıkarılması ya da başka bir deyişle halkın dile gelmesi şeklinde yorumlanabilir.

C. Türk Köylüsü Şiirinde Yunus Emre ve Halk Hikâyelerinin Âşık Tipleri

Türk Köylüsü şiirinin yer aldığı bölüm, Nurettin Eşfak'ın kaleminden çıkan bir mektup olarak kurgulanmıştır. Bu şiirin, *Kuvâyi Milliye* için önemi, metinde aydınlanmacı bir öğretmen ve eğitimli bir karakter olarak yer alan Nurettin Eşfak'ın,

Anadolu insanını ve kültürünü halkın Millî Mücadele'deki rolüyle ilişkilendirerek anlatmasıdır. Türk Köylüsü, bir bakıma sosyalist görüşe sahip kentli aydının, taşraya bakışını ve Anadolu halkıyla ilişki kurma amacını yansıtan bir metindir. Bu nedenle halk edebiyatı geleneği içinden aynı anda birçok farklı motif ve temayı içermektedir.

Nâzım, Türk Köylüsü şiirinde, halk edebiyatının birçok türüne göndermeler yapmaktadır. Bu göndermelerin bazıları anıştırma biçiminde olduğu bazıları da doğrudan yapılmış alıntılar şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Türk Köylüsü şiiri *Kuvâyî Milliye*'nin dördüncü babında yer almaktadır. Bu kısım, Nurettin Eşfak'ın ağzından yazılmış bir mektupla başlamaktadır. Mektupta, Nurettin Eşfak, köylü sınıfından söz ederken, Yunus Emre'ye atıfta bulunur:

Yine birden bire Yunus Emre geldi aklıma.

Başka türlü anlıyorum ben Yunus'u:

Bence onda bütün bir devir dile gelmiş Türk köylüsü:

öte dünyaya dair değil,

bu dünyaya dair kaygılarıyla... (48)

Bu kısımdan sonra yer alan Türk Köylüsü şiiri içinde de “O, Yûnusû biçâredir/ Baştan ayağa yâredir/ ağu içer su yerine” (49) dizeleriyle Yunus Emre'nin “Miskin Yunus biçareyim/ Baştan ayağa yareyim/ Dost elinde avareyim/ Gel gör beni aşk neyledi” şiirine gönderme yapılmaktadır.

Nâzım'ın Nurettin Eşfak'ın ağzından yazdığı dizelerde, Yunus Emre'nin Türk köylüsünün gerçeklerini sınıf mücadelesindeki rolü yansıtan bir figür olarak yorumladığı görülmektedir. Bu bağlamda, şiirde, Marksist söylem çerçevesinde Yunus Emre'nin köylü sınıfının ortak bakış ve fikirlerini temsil eden politik bir kimliğe dönüştürüldüğü söylenebilir.

Gökhan Tunç, “*Fakelore Kavramı Merkezinde Yunus Emre*” başlıklı makalesinde Cumhuriyet tarihi boyunca Yunus Emre’nin farklı ideolojik yaklaşımlar tarafından alımlanış biçimlerini açıklamakta ve tarihsel bir figür olarak yansıtıldığına değinmektedir. Buna göre, Yunus Emre, alevi, sünni, hümanist, Milliyetçi, muhafazakâr gibi anlayışlara sahip kesimlerce farklı yorumlarla kurgulanmış bir kimliktir ve belli ideolojik yaklaşımların yarattığı birbiriyle çelişen Yunus Emre tipleri ortaya çıkmıştır (19). Türk Köylüsü’nde çizilen, öte dünyayı olumsuzlarken bu dünyaya dair kaygıları önceleyen Yunus Emre tipinin söz konusu ideolojik yaklaşımlar çerçevesinde değerlendirildiğinde, Marksist bağlamda, yani tarihsel maddeci temeller ekseninde yorumlandığı görülmektedir. Nâzım’ın Yunus Emre ile ilişkilendirdiği Türk köylüsünün “öte dünyaya dair değil,/ bu dünyaya dair kaygılarıyla...” (48) Yunus’un şiirinde dile gelmesi, sünni yaklaşımca kurgulanmış, İslami öğretileri önceleyen, Kuran’ın hükümlerine bağlı Yunus Emre yorumlarına bir karşı çıkış niteliğindedir. Yine bir diğer önemli nokta da, Yunus Emre şiirlerine getirilen sûfi yorumlarda Tanrı’yla bir olmayı esas alan tasavvuf idealizmindeki metafizik yaklaşıma karşılık dünyevi ve sınıfsal kimlikli bir Yunus Emre anlayışı ortaya konulmuştur. Nâzım’ın “bu dünyaya dair kaygıları” dile getiren Yunus Emre tipinde, var olan düzeni sorgulayarak halkın problemleri üzerine düşünen, bir anlamda aydın misyonu yüklenmiş olan halk şairi kimliği söz konusudur. Bu anlamda Nâzım’ın Yunus Emre’si, metnin anlatıcısı Nurettin Eşfak’ın görüşlerini yansıtan, sosyalist mücadele içinde halkına yol gösterimce amacını benimsemiş aydınının prototipi durumundadır.

Gökhan Tunç’un Yunus Emre’nin Marksist bakışla yorumlanmasıyla ilgili olarak belirttiğine göre, “Yunus Emre temel alınarak, Marksizmin yerel bir kaynağının olduğu kanıtlanmak istenmiş, böylelikle yeni getirilen Marksist görüşler

meşrulaştırılmaya çalışılmıştır” (22). Nâzım, Marksist ideolojiyi ve sosyalist hareketi Yunus Emre’yi yerli bir kaynak olan Yunus Emre üzerinden meşrulaştırmış, böylece onu ezilen köylülerin sesi olarak konumlandırmıştır.

Yunus Emre ile ilgili bu kısımdan sonra Nurettin Eşfak’ın kaleminden aktarılmış olan Türk Köylüsü şiirine geçilmektedir. Şiirde, halk edebiyatına göndermeler ön plandadır ve bu göndermeler üzerinden köylü sınıfının toplumsal konumu belirtilerek sosyalist mücadeledeki yerine değinilmektedir.

“Topraksız öğrenip/ kitapsız bilendir” (49) diyerek başlayan şiirde, köylünün cahil bırakılmışlığı vurgulanmış, köylülüğün sınıfsal çerçevesi çizilerek, toprak sahibi üst sınıftan farkı açıklanmıştır. Kitapsız bilmek, köylü toplumunda sözün belirleyici role sahip olduğunu ve yazıdan önce geldiğini imlemektedir. Nâzım, “kitapsız” sözcüğünü tevriyeli kullanarak bu sözcüğün Anadolu ağızlarındaki “dinsiz, imansız” anlamına da vurgu yapmıştır. Şiirde bir okuryazar aydın ve sanatçı olan Nurettin Eşfak’ın bakış açısıyla, yazılı kültürle ilişkisi olmayan köylü sınıfının hakikat algısı ve zihin dünyası sözlü kültürden hareket edilerek tanımlanmaktadır.

Nâzım’ın sözlü kültür karşısındaki tavrı, eserlerini okuyacak olan aydın kitlesinin halk edebiyatına bakışını ve köylü sınıfı algısını etkilemeye ve biçimlendirmeye yöneliktir. Örneğin, şiirde köylüyü tanımlarken, “Hoca Nasreddin gibi ağlayan/ Bayburtlu zihni gibi gülerdir. Ferhad’dır/ Kerem’dir/ ve Keloğlan’dır” (49) dizeleriyle halk edebiyatının farklı türlerini bir araya getirerek yorumlaması önemlidir. Bu göndermeler, halk edebiyatının mantığına ve işleyişine dair ipuçları vermektedir.

İlk olarak adı zikredilen Nasreddin Hoca, eleştirel halk mizahının en popüler figürlerinden biridir, Bayburtlu Zihni ise Divan şiiri tarzında klasik şiirler yazmış olmakla birlikte, aşk ve ayrılık acısı konulu şiirleri ile tanınan bir halk şairidir.

Nâzım, birbirine zıt bu iki isme atıfta bulunurken Bayburtlu Zihni'nin şiirleri ile Nasreddin Hoca'nın fıkralarını aynı düzlemde konumlandırılmış olmaktadır. Türk Köylüsü şiirinde, tür ve içerik anlamında birbirinden farklı halk edebiyatı ürünlerinin ortak bir zihin ve duyusun yaratıları olduğunu gösterilmekte ve bu doğrultuda folklorun kolektif yapısına vurgu yapılmaktadır.

Bayburtlu Zihni de, Nasreddin Hoca da Türk Köylüsü şiirinde ele alınmış biçimiyle halk edebiyatının yaratıcısı olan köylü sınıfının dünyaya bakışını yansıtmaktadır. Yine bununla ilgili olarak, “Hoca Nasreddin gibi ağlayan/ Bayburtlu zihni gibi gülendir.”(49) dizelerinde, halkın yaşantısında ağlamak ve gülmek gibi iki zıt olayın dolayısıyla acı ve sevincin birbirini tamamladığı ifade edilmektedir. Şiirdeki anlatıma göre Bayburtlu Zihni şiirleri ve Nasreddin Hoca fıkraları gibi folklor ürünleri, halkın ortak sevinç ve acılarını temsil eder. Bireysel değil, toplumsal yaratılardır.

Türk Köylüsü şiirinde halk hikâyelerindeki aşk motifleri ve âşık tipleri bağlamında halk edebiyatındaki geleneksel aşk anlayışıyla ilişki kurulmaktadır. Şiirde, aşk temalı halk hikâyelerinin erkek kahramanlarından olan Ferhad'ın ve Kerem'in isimleri zikredilmektedir. Aşk temalı halk hikâyelerine yapılan bu göndermeler üzerinden Nâzım'ın halk hikâyelerindeki âşık tipini ve aşk anlayışını nasıl yorumladığı açılabilir.

Öncelikle, Nâzım'ın eserlerinde genel olarak halk edebiyatındaki âşık tiplerini benzer yaklaşımla ele aldığını belirtmek gerekiyor. Bunun için Nâzım Hikmet'in diğer metinlerinde halk hikâyelerini geleneksel aşk anlayışı bağlamında nasıl yorumladığını karşılaştırmalı olarak açıklamakta fayda vardır.

Nâzım, bu şiirinde Türk köylüsünü “Ferhad” olarak tanımlarken, Ferhad'ı doğrudan gelenekteki bağlamıyla ele almamış, Ferhad tipi üzerinden aşk temalı halk

hikâyelerine yönelik yeni bir yorumda bulunmuştur. Şiirin sonunda *Ferhad ile Şirin* hikâyesine gönderme yapılan ikinci bir kısım daha vardır. Burada da, Ferhad'ın dağı delmesi motifine atıfta bulunulmuştur.

Ne kendi nefsinı korur,
ne düşmanı kayırır,
'Dağları yırtıp ayırır,
kayaları kesip yol eyler âbıhayat akıtmağa...' (49)

Ferhad, hikâyenin geleneksel bağlamında Şirin'in aşkı uğruna dağı delme görevini üstlenirken, Nâzım'ın şiirinde halkına su getirmek için dağı delen ve düşmanla çarpışarak onu yenen toplumsal bir kahraman rolüne geçmiş ve köylü sınıfının temsilcisi olarak ele alınmıştır. Bu dizelerde aynı zamanda Yunus Emre'ye de bir gönderme söz konusudur. Mehmet Fuat'ın gösterdiğine göre Yunus Emre'den alıntılanan dizelerin asıl şekli şöyledir: “Kadeh dutmaz ol ağı nuş idüp yuda mısın/ İsrail surunu ura hep mahlukat yerden dura/ “Kayalar kesüp yol eyler âb-ı hayat akıtmağa” (“Köylü Söylemindeki Şiirsellik” 264).

Türk Köylüsü'ndeki *Ferhad ile Şirin* yorumu, Nâzım'ın 1948'de yazdığı tiyatro metni *Ferhad ile Şirin*'le paralellik göstermektedir. Bu oyunda Nâzım, sözlü gelenekte halk hikâyesi olarak yaşayan ve Divan edebiyatında mesnevi biçiminde yazılmış olan *Ferhad ile Şirin* anlatısını tiyatro eseri olarak yeniden yazmıştır.

Nâzım'ın yorumuyla, hikâyenin aslında Şirin'e olan aşkı uğruna dağı delen Ferhad, geleneksel âşık tipinden toplumsal kahramana evrilmiştir. Dağı delmek için verdiği mücadelede Şirin'e duyduğu aşktan güç almakla birlikte, esas amacı halkı suya kavuşturmaktır. Oyunun son kısmı olan üçüncü perdede Ferhad, kendisini bu zor görevden vazgeçirmek isteyen Şirin'e, nihai amacını aşkının bir gerekliliği olarak gördüğünü açıklamaktadır. Çünkü Ferhad, ikisi arasındaki aşkı ve bağlılığı

halkına olan sevgisinden ayrı görmemektedir. Şirin, Ferhad'ın kendisini unuttuğunu söylediğinde ona duyduğu aşkı şu şekilde anlatır:

FERHAD: Hayır... (Şirin'e sarılır.) Seni unutmak imkânsız...
Yaşıyorum, seni nasıl unutabilirim. Seni unutsaydım, çoktan
giderdim buradan. Seni unutmak dünyayı sevmeyi, insanları
sevmeyi, çeşmelerden akacak suyu sevmeyi unutmaktır. Halbuki
bütün bunları her gün biraz daha çok seviyorum, yani seni, Şirin'i,
her gün biraz daha çok, her gün biraz daha kendimden geçerek. (129)

Nâzım, bu oyunu yazarken *Ferhad ile Şirin*'in hem sözel gelenekteki hem de Divan edebiyatındaki şeklinden faydalanmıştır. Fakat anlatının motif yapısı bakımından halk hikâyesi versiyonuna bağlı kaldığı görülmektedir. Bununla ilgili olarak, Gökhan Tunç, *Çağdaş Mesnevinin Peşinde* başlıklı yüksek lisans tezinde Nâzım'ın tiyatro oyunu *Ferhad ile Şirin* üzerine yaptığı incelemede şu tespitte bulunmaktadır:

Her ne kadar benzer zihniyetin ürünü olsalar da, metnin motif yapısının seçiminde Osmanlı elitinin kullanımlarının değil de, halk arasındaki şeklinin temel alınması, yazarın ideolojisiyle örtüşebilecek bir yön taşır. Bir başka ifadeyle yazar sosyalist görüş gereği [...] sultan ve yönetici sınıfın içerisinde dolaşımda olan anlatının mesnevi biçimini değil, yönetilen toplumda varlığını sürdüren halk hikâyesi versiyonunu kullanmış olması muhtemeldir.
(68)

Bu açıklamaya ek olarak, Nâzım'ın, oyunu adlandırırken alt başlık için “Bir çeşit masal” diye şerh düşmesi de, birincil kaynak olarak halk hikâyesi versiyonunu esas aldığı somut bir göstergesidir. Tunç'un belirttiği gibi, Nâzım'ın metnindeki

tercihinde halk edebiyatı algısındaki sınıfsal bakış belirleyici role sahiptir. Türk Köylüsü şiirindeki Ferhad tipi ile tiyatro oyunu olan *Ferhad ile Şirin* yorumunda bu açıdan benzer bir Ferhad karakteri ve aşk anlayışı ortaya konulmuştur.

Oyunda bireysel aşkın toplumsal aşka dönüşümünü temsil eden Ferhad figürü, *Türk Köylüsü* şiirinde yine bu bağlamda kurgulanarak karşımıza çıkmaktadır. Oyunun son bölümü olan üçüncü perdenin başında, halktan bir grup insan toplanıp, dağı delmek için yıllardır gürzünü sallayan Ferhad'ı ziyaret etmek üzere yola koyulur. Bu sırada Semerkantlı diye bilinen bir kişi ile Şerif arasında geçen konuşma Ferhad'ın halkın gözünde nasıl bir âşık olduğunu gösteren bir örnektir:

SEMERKANTLI: Mecnun'u biliriz, Leyla'nın aşkıyla çöllere düştü,
ah u zar etti, kara taşlara çaldı bağırmı. Âşık dediğin böyle olur
sanırdık: boynu bükük, gözü yaşlı... Halbuki sizin Ferhad ağlayıp
sızlamaz...

ŞERİF: Yapışıp yüz batmanlık gürzün sapına dağları deler, suyu
akıtmak için. (114)

Buradaki ifadeler, tekrarlayacak olursak Türk Köylüsü şiirinde yer alan “Dağları yırtıp ayırır,/ kayaları kesip yol eyler âbıhayat akıtmağa...” (49) dizeleriyle aynı bağlamda kullanılmaları ve söyleyiş olarak benzerlik taşımaları bakımından örtüşür niteliktedir.

Şiirdeki Ferhad tipi, oyunda kurgulanan Ferhad'tan bir noktada farklılık gösterir. Bu da, Nâzım'ın Ferhad'ı “Ne kendi nefsinin korur/ ne düşmanı kayırır” (49) dizelerinden anlaşıldığı üzere düşmanla mücadele eden savaşçı bir kahraman kimliğiyle ele almasıdır. Doğal olarak bu bakış, Nâzım'ın Ferhad'ı *Kuvâyi Milliye* bağlamına oturtarak, emperyalist güçler karşısında köylüyü yüceltme amacıyla ilintilidir.

Türk Köylüsü'nde gönderme yapılan ikinci âşık tipi *Kerem ile Aslı* hikâyesindeki Kerem'dir. Nâzım'ın, bu hikâyeyeyle ilgili diğer şiiri 1930 yılında yazdığı *Kerem Gibi* şiiridir. Türk Köylüsü şiirinde Kerem'in bir âşık tipi olarak nasıl bir yaklaşımla ele alındığı bu iki şiiri birlikte değerlendirerek açıklanabilir. Böylece, Ferhad ve Kerem tipleri ekseninde, Nâzım'ın halk edebiyatı geleneğindeki aşk anlayışına ve âşık tipine getirdiği yorum bütünlüklü olarak açıklanabilir. Bunun için hikâyenin anlatı yapısı ve hikâyedeki aşk anlayışı üzerinde durulmalıdır.

Ali Duymaz, *Kerem ile Aslı Hikâyesi Üzerinde Mukayeseli Bir Araştırma* adlı çalışmasında hikâyenin varyantlarını karşılaştırarak incelemiştir. Duymaz'ın tespitine göre, *Kerem ile Aslı* hikâyesinde âşıkların bir araya gelememesinde temel engel dinsel farklılıktır. Bir Hıristiyan kızı olan Aslı'ya âşık olan Kerem, ailelerin araya girmesinden dolayı Aslı'ya kavuşamaz. Çeşitli zorluklardan sonra bir şekilde buluşurlar fakat evlendikleri gece Kerem, Aslı'ya giydirilen sihirli gömleğin düğmelerini bir türlü açamaz. Muradına ermeden yanarak kül olur. Aslı da onun ardından yanarak kül olur (75). Halk arasında yaygın olan “Kerem gibi yanmak” ifadesi, bu hikâyenin etkisiyle deyimleşmiş, kavuşamayan âşıklar için söylenegelmiştir.

Ali Duymaz, Kerem'in bir âşık olarak nasıl karakterize edildiğini açıklarken onun pasif bir kahraman olduğuna dikkat çekmektedir (77). Hikâyedeki Kerem, Köroğlu, Şah İsmail, Beyböyreğ, Yaralı Mahmut veya Melikşah hikâyelerindeki gibi kahramanlık vasfı ve savaşçı kimliği taşıyan aktif bir âşık tipi değildir. Bu anlamda, âşıklık özelliğiyle öne çıkan Kerem, bir yanıyla da hak âşığıdır. Dolayısıyla, Kerem'in âşıklık özelliğinde devrin tasavvuf anlayışı da etkilidir.

Kerem Gibi şiirinde Nâzım, halk hikâyeciliğindeki aşk anlayışını ve yanmak motifini şu dizelerle yeniden yorumlamakta ve halkı için yanan bir Kerem tipi ortaya koymaktadır:

Ben diyorum ki ona:

kül olayım

Kerem

gibi

yana

yana.

Ben yanmasam

sen yanmasan

biz yanmasak,

nasıl

çıkar

karan-

-lıklar

aydın-

-lığa...

Alıntılanan dizelerde Nâzım, *Kerem ile Aslı* hikâyesindeki yanarak kül olma motifine sosyalist gerçekçilik bağlamında toplumsal bir anlam yüklemektedir.

Dolayısıyla Nâzım'ın yorumunda Kerem'in ve Ferhad'ın aşkı sevgiliden halka yöneltilmiştir. Bu doğrultuda çizilen Kerem tipi, Ferhad'ın halk kahramanı olarak yorumlanmasına yakın bir anlayışla, devrim için kendini feda edecek irade ve inanca sahip mücadeleci bireyleri imlemektedir.

Şiirde âşık tiplerinin ele alınışında, dağı delme motifiyle kül olma motifi birbirine paralel bir dönüşüm içindedir. İki hikâyenin de geleneksel anlatımında tasavvufi bir yön vardır. Yani bireysel aşkın tasavvufi aşka dönüşmesi veya tasavvufi aşkla iç içe geçmesi söz konusudur. Ömer Faruk Yekdeş, “Nâzım Hikmet ve Cegerxîn’de Aşk Şiirinin İdeolojisi” başlıklı yüksek lisans tezinde Nâzım’ın şiirlerinde tasavvufi söylem üzerinden “[G]eleneksel aşk anlayışını [...] reddede[rek], birey aşkından Tanrı aşkına gitmeyi, birey aşkından toplum aşkına gitmek şeklinde dönüştür[düğünü]” (78) ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, Nâzım’ın Ferhad veya Kerem figürlerini yorumlamasında tasavvufi aşkın yerini maddi aşkın bir ifadesi olan halk sevgisinin ve toplumsal mücadelenin aldığı görülmektedir.

Nâzım, *Kerem ile Aslı*’ya atıfta bulunurken yanma motifi etrafında toplumun sosyalist anlamda ilerici bir değişim geçirmesi için, bireylerin emek vermelerinin ve mücadele etmelerinin bir gereklilik olduğunu vurgulamaktadır. Bir anlamda karanlığın son bulması için yanmak, kül olmakla birlikte aydınlanmayı ve aydınlatmayı getirmektedir. Halk hikâyesinde Aslı, Kerem’le birlikte yanıp kül olur. Nâzım’ın şiirindeyse bu birliktelik, proleter sınıfın birlik içinde olması şeklinde idealize edilmektedir. Benzer şekilde bu birliktelik sosyalizmin devrim ideali için aydın ve halkın kaynaşması ve dayanışması olarak da düşünülebilir.

Hikâyenin geleneksel anlatımında pasif bir tip olan Kerem, Nâzım’ın şiirinde Ferhad’la paralel olarak toplumsal bir kahramana evrilmektedir. Nâzım, genel olarak Ferhad ve Kerem figürleri üzerinden halk hikâyelerindeki aşk izleğini ve âşık tipini metinlerinde ideolojik anlamda toplumcu bir yaklaşımla ele alarak dönüşüme uğratmaktadır. Daha önce “O, Yûnusû biçâredir/ Baştan ayağa yâredir” (49) dizeleriyle köylü sınıfı ile Yunus Emre arasında sınıfsal bir temsiliyet ilişkisi

kurulmasına benzer şekilde, burada da Marksizmin ve sosyalist hareketin köylü sınıfınca içselleştirilmesinde halk edebiyatının geleneksel kodları devreye sokulmaktadır.

Türk Köylüsü şiirinin bütününde köylü, ezilen ve sömürülen kitle olarak betimlenmekte, bu sınıfın uğradığı zulüm ve haksızlıklar, türkü, atasözü ve deyim gibi folklor ürünleri aracılığıyla ifade edilmektedir. Şiirde bu şekilde folklorik malzemenin çeşitliliği, ezilen sınıfın sesini duyurma amacına hizmet etmektedir.

Yol görünür onun garip serine,
analar, babalar umudu keser,
kahbe felek ona eder oyunu.
Çarşambayı sel alır,
bir yâr sever el alır,
kanadı kırılır
çöllerde kalır,
ölmeden mezara koyarlar onu. (49)

Bu kısımda halk edebiyatına yapılan göndermelerde türkülerden alıntılanan dizeler ön plandadır. İlk dize, *Ey Gaziler Yol Göründü Yine Garip Serime* türküsünden alınmıştır. Diğer dizelerde *Çanakkale Türküsü*, *Çarşambayı Sel Aldı*, *Allı Turnam* türkülerine aittir. Alıntı yapılan türkülerin ortak özelliği, ayrılık ve gurbet temalarını işliyor olmalarıdır. Bu tematik ortaklıkla ilgili olarak duygusal etkileri de aynıdır. Nâzım, ayrılık ve özlem gibi bireysel duyguları anlatan türkülerini Türk Köylüsü şiirinde köylü halkın acılarına dikkat çekmek için toplumsal bağlamda kullanmıştır. Böylece köylünün ezilmişliği ve çaresizliği bu türküler üzerinden verilmektedir.

Nâzım, köylünün ezilmişliğine dikkat çekerken, bilinçli olarak halk edebiyatından faydalanmakta, böylece ezilen sınıfın dile gelmesini amaçlamaktadır. Buradaki ezilmişliği Anadolu'nun o dönemdeki durumu ve büyük çoğunluğu köylü sınıfından oluşan halkın içinde bulunduğu yoksulluk çerçevesinde düşünmek gerekir.

Metinde, köylü sınıfı Ferhad veya Kerem gibi âşık tiplerine getirilen ideolojik yaklaşımla yeniden tariflenirken halkın, mücadelesinden vazgeçmediği sürece eninde sonunda özgürlüğünü kazanacağını belirtir. Türk Köylüsü şiirinde ve dolayısıyla *Kuvâyi Milliye*'de bu mücadele hem işgalci emperyalist güçlere hem de ezen ve sömüren konumunda olan üst sınıfa yöneliktir.

Türk Köylüsü'nde, köylü sınıfının sosyalizm davasındaki konumu, onun diliyle anlatılmaktadır. Dolayısıyla, sözlü kültürde yer alan deyim ve söyleyişlere bilinçli olarak başvurulmuştur.

Fakat bir kerre bir derd anlayan düşmeye görsün önlerine
ve bir kerre vakterişip “Gayrık yeter!..”
demesinler.

Bunu bir dediler mi,
“İsrafil sûrunu urur,
mahlûkat yerinden durur”,
toprağın nabzı başlar
onun nabzında atmağa.

Ne kendi nefsinin korur,
ne düşmanı kayırır,

‘Dağları yırtıp ayırır,
kayaları kesip yol eyler âbıhayat akıtmağa...’ (49)

Nâzım, adaletsiz düzen içinde köylünün yaşadığı haksızlığı onun bakış açısından vermek için sözlü kültürdeki “kahbe feleğin oyununa gelmek”, “kanadı kırılmak”, “ölmeden mezara koyulmak” gibi türkülerde ve halk şiirlerinde de geçen deyimleri ve bazı söyleyişleri kullanmaktadır. Buna paralel olarak, “Gayrık yeter!” ifadesinde olduğu gibi, ezilen köylü sınıfının mücadeleci ve savaşçı yönünü vurgulamak için yine sözlü edebiyattan yararlanmaktadır.

Şiirin bitiminde, bu mücadelenin sonunda köylü sınıfının, halkına su getirmek için dağı delen Ferhad gibi hakkını kazanacağına olan inanç dile getirilmektedir. Bu şekilde Nâzım, halkın Marksist ideolojiyi benimsemesi ve sosyalist mücadeleye katılmasında folkloru işlevselleştirmiştir. Nâzım’ın bu tavrını, folklorun toplumcu sosyalist gerçekçilikle olan ilişkisi çerçevesinde anlamlandırmak mümkündür. Gorki, bildirisinde bir Marksist yazar ve ideolog olarak folklor ürünlerinin ezilen sınıfın üretimi olmalarından dolayı mücadeleci söylemi içerdiğine dikkat çekmiştir:

[F]olklor yaratıcılarının zor ve çileli bir hayat sürmelerine, köle gibi çalışmalarının sömürücüler tarafından anlamsızlaştırılmasına, özel hayatlarında pek çok haklardan yoksun ve savunmasız olmalarına rağmen folklor, karamsarlığa tamamen yabancıdır. Fakat bütün bunlara rağmen toplum içinde ölümsüzlük bilinci ve düşman güçleri yenme inancı hâkimdir. Folklorun kahramanı, her zaman onlardan zeki olup çıkar; [...] hayatın tüm zorluklarını yener. (107)

Gorki’nin folklorun mücadeleci yönünü vurgulaması ile Nâzım’ın folklor ürünlerini yorumlayış biçimi bu anlamda birbiriyle örtüşmektedir. *Kuvâyi Milliye*’de, Gorki’nin ifadeleriyle eşdeğer olarak köylü sınıfsal bir karakter olarak, folklorun yaratıcısı durumundadır ve Nâzım, folklorun ezilen sınıfın sesi olduğundan hareket

ederek Gorki'nin değerlendirmesine benzer şekilde halk edebiyatı ürünlerindeki mücadelecî yönü öne çıkarmıştır. Türk Köylüsü'nde Ferhad ve Kerem tipleri üzerinden dönüşüme uğratılan aşk ve kahramanlık anlayışında köylü, emekçi yönüyle birlikte savaşçı bir kimlikle yorumlanmaktadır. Şiirin sonunda da bu idealleştirme giderek belirginleşmekte ve düşmanı yenme inancı, sosyalist gelecek tahayyülüne bağlanmaktadır.

Halk hikâyelerinin âşık tipleri olan Kerem veya Ferhad üzerinden kurgulanan kahraman temsili Sovyet edebiyatında öngörülen olumlu kahraman tipiyle uyumluluk göstermektedir. Berna Moran'ın *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* kitabında belirttiğine göre bu kahraman tipiyle en başta amaçlanan, şimdiki durum ile gelecek arasında bir bağ kurarak sosyalizmin başarılabileceğini göstermek olarak açıklanmaktadır. Bir anlamda, olumlu kahraman, halkın kurtuluşunda yol gösterici rolündedir (61). Şiirde yorumlanış biçimiyle Nâzım'ın halk hikâyelerinden ödünçlediği Ferhad ve Kerem tiplerini bu bilinçle birer olumlu kahramana dönüştürdüğü söylenebilir. Bununla ilgili olarak, Ahmet Oktay, *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları* adlı kitabında, olumlu kahramana önderlik atfedildiğini, dolayısıyla bu kahraman tipinin sosyalist toplumda üretimin arttırılması, kapitalist toplumda ise kitlelerin devrim yoluna kazandırılıp örgütlendirilmesi rolünü üstlendiğini belirtir (191). Toplumcu gerçekçi anlayışın temel ölçütlerinden biri olan olumlu kahramanın tipolojisi, Nâzım'ın Türk Köylüsü şiirinde toplumsal harekete yön vereceğine inanılan köylü sınıfıyla özdeşleştirilmiştir. Görüldüğü üzere Nâzım, toplumcu gerçekçi edebiyattaki kavramlaştırmaların yaşamdaki somut karşılığını bulmak için folklordan faydalanmıştır.

Ç. Tarihsel Aktörden Mitolojik Kahramana: “Sarışın Bir Kurt”

Kuvâyi Milliye, savaş ve mücadele üzerine kurulu bir ulusal anlatı olarak tasarlanmış olması itibariyle, kahramanlık temasının ön planda tutulduğu bir metindir. Bu bakımdan metinde halk edebiyatı geleneğindeki mitolojik figürler de önemli ölçüde yer tutmaktadır. Bu figürler üzerinden destansı anlatımın kuvvetlendirildiği söylenebilir. Özellikle metnin sekizinci bölümü yani “Sekizinci Bap” bu açıdan önemlidir. Burada destansı anlatımla ilişkili olarak mücadelecî ve savaşçı söylem öne çıkmakta, cephede yaşananlar ve 26 Ağustos tarihli Büyük Taarruz anlatılmaktadır. Nâzım, Mustafa Kemal’i savaşa yön veren bir önder olarak bu bölümdeki anlatının merkezine yerleştirmiştir. Mustafa Kemal’in betimlenmesinde mitolojik semboller dikkat çekmektedir:

birdenbire beş adım sağında onu gördü.

Paşalar onun arkasındaydılar.

O, saati sordu.

Paşalar: “Üç,” dediler.

Sarışın bir kurda benziyordu.

Ve mavi gözleri çakmak çakmaktı.

Yürüdü uçurumun başına kadar,

eğildi, durdu.

Bıraksalar

ince uzun bacakları üzerinde yaylanarak

ve karanlıkta akan bir yıldız gibi kayarak

Kocatepe’den Afyon ovasına atlıyacaktı. (83)

Burada yapılan fiziksel tasvir, tarihsel bir figür olan Mustafa Kemal’in, destan kahramanı tipolojisiyle kurgulanması olarak açıklanabilir. Nâzım’ın *Kuvâyi*

Milliye'de Mustafa Kemal'i tarihsel kişiliğinden hareketle bir önder kahraman olarak mitleştirdiğini söylemek mümkündür. Burada öncelikle “sarışın kurt” benzetmesinin bilinçli olarak kullanıldığını ve bu benzetme üzerinden destan geleneğiyle bir ilişki kurulduğunu belirtmek gerekmektedir.

Türklerin destan anlatılarında kurt motifi, yol gösterici ve rehber olarak önemli yere sahiptir. Metinde bu mit Mustafa Kemal'in tarihteki rolüyle bağdaştırılmıştır. Bahattin Ögel, *Türk Mitolojisi* adlı kitabında, kurt motifinin destan geleneğinde türeyişle ilgili anlatılarda sıkça geçtiğine ve bununla ilgili olarak Ergenekon destanlarında da kurt mitinin yer aldığına değinir (40). Bu metinlerde, kurt ya da bozkurt, halkın var olmasına ya da kurtulmasına yardım eden bir totem hayvan olarak geçmektedir. Buna paralel olarak *Kuvâyi Milliye*'de de Mustafa Kemal, halkı mücadeleye yönlendiren bir savaşçı ve önder kahraman olarak kurt motifiyle özdeşleştirilmiştir. Kurt motifinin buradaki kullanımını açıklarken, motifin sadece Türk destanlarında görülmeyişini de eklemek gerekir. Konuyla ilgili olarak Namık Aslan'ın “Kurt Motifinin Türk Menşe Efsanelerindeki Anlamı Üzerine” başlıklı makalesine başvurulabilir. Aslan, makalesinde kurt motifinin evrensel, “Bozkurt” (vurgu Aslan'a ait) motifinin ise Türk destanlarına özgü olduğunu belirtir (73). Buraya kadarki açıklamalardan hareketle, *Kuvâyi Milliye*'de Mustafa Kemal'in betimlenmesindeki “sarışın kurt”un bozkurt motifinin dönüştürülmüş biçimi olduğu düşünülebilir. Aslan'ın işaret ettiği üzere kurt motifi sadece Türk destan geleneğine ait değildir. Özellikle kuruluş mitosunun işlendiği efsane ve destan gibi çeşitli halk anlatılarında bu motif karşımıza çıkmaktadır. Örneğin Roma Mitolojisine göre, Roma'yı kuran Remus ve Romulus adlı kardeşleri dişi bir kurt emzirmiştir. *Kuvâyi Milliye*'deki kurt motifine baktığımızda ise, buradaki anlatımı Türk destan geleneğindeki bozkurt motifinin uzantısı olarak düşünmek gerekmektedir.

Metinde Atatürk'ün tasvir edilmesinde sarışın kurdun yanı sıra “karanlıkta kayan bir yıldız”a benzetilerek “mavi gözleri çakmak çakmaktı” ifadesine yer verilmesi, bozkurt motifinin gökle ilişkili kavramlarla işlendiğini göstermektedir. Namık Aslan, aynı makalesinde bozkurt motifinin Türk destan geleneğinde tanrısallığın göstergesi olduğunu belirtmektedir. Buna göre “Bozkurt, gök yeleli kurt, gök kurt gibi adlandırmalarda boz veya gök nitelemeleri gök bağlamında renk teşbihi olduğu gibi, aynı zamanda tanrısallık nitelemesidir” (74). Gökyüzüyle ilişkili kavramların kurt motifiyle birlikte kullanılmasında Türk destan geleneğindeki bozkurt motifine atıfta bulunulduğu düşünülebilir. *Kuvâyi Milliye*'de yer alan kurt motifi Türk destan geleneği bağlamında yorumlanmaya açık olduğu görülmektedir.

Mustafa Kemal'in metindeki konumu, tanrısal güçlere sahip kılavuzluk ve önderlik vasıflarını taşıyan bir destan kahramanı ile eş düzlemde okunabilmektedir. Destan kahramanlarının vasıfları ile ilgili olarak Özkul Çobanoğlu'nun tespitleri *Kuvâyi Milliye*'de kurgulanan Mustafa Kemal mitini açıklayıcı niteliktedir:

Türk destan geleneğinin kompozisyonlarında kahramanların kararlılıkları, cesaretleri, güçleri hep ön plana çıkar. Bu arada kahramanların yırtıcı hayvanlarla kıyaslanmaları da onların en üst düzeyde savaşçılıklarını sembolize eder ve mitolojik dönemin sürekliliği olarak karşımıza çıkar. (91)

Destan kahramanlarının yırtıcı hayvanlarla ve göksel simgelerle anlatılmasına benzer şekilde, idealize edilmiş bir savaşçı kahraman olarak Mustafa Kemal'in öncü ve otoriter kimliğinin betimlenmesinde mitlerden faydalanılmıştır. Yine, burada “uzun ince bacakları üzerinden yaylanarak” uçurumdan Afyon ovasına atlayabileceğinin söylenmesi de, yırtıcı bir hayvan kadar güçlü olduğuna dair mübalağalı bir anlatımdır.

Nâzım'ın *Kuvâyi Milliye*'de çizdiği Mustafa Kemal karakteri *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda yer almamaktadır. Daha önce de üzerinde durduğumuz gibi, *Kuvâyi Milliye*'deki iktidar övgüsünün yerini *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda rejim eleştirisi almıştır. Bundan dolayı, Mustafa Kemal'in bir lider olarak yüceltilmesi *Kuvâyi Milliye*'nin ideolojik konumuyla doğrudan ilişkilidir. Nâzım'ın burada kurt motifini kullanması da bu açıdan bilinçli bir tercihtir.

Kuvâyi Milliye'nin bütününi göz önünde bulundurduğumuzda, metindeki yeri ve tarihsel rolünden dolayı mitolojik figür olarak öne çıkan kahramanın Mustafa Kemal olduğu görülmektedir. Rusya'daki sosyalist gerçekçilikten önemli ölçüde etkilenimler taşıyan bir metin olarak *Kuvâyi Milliye*'de kurgulanan Atatürk mitiyle, Sovyet Rusya'nın devrimci lideri Lenin'in mitleştirilmesi arasında paralellik söz konusudur. Gorki'nin, “[F]olklor, günümüzde Vladimir Lenin'i Prometheus'a eşdeğer kıldı ve onu eski bir mitolojik kahramana dönüştürdü” (111) şeklindeki ifadesi bu bakımdan dikkat çekicidir.

Tarihsel bir kimliğin mitolojik figüre dönüştürüldüğü bu metinde tarihin kendisi de destan anlatısı kurgusuyla mitleştirilmiş durumdadır. Bundan hareketle Nâzım'ın *Kuvâyi Milliye*'de geleneksel destan türünün tarihle olan bağlantısından bilinçli olarak faydalandığı söylenebilir. Pertev Naili Boratav, destan türünün tanımını yaparken bu türdeki metinlerin tematik olarak iki temel düzlemde değerlendirilebileceğini belirtmektedir. İlk olarak kozmogoniyle evren ve insanın yaratılışıyla ilgili olanlar. İkinci olarak ise ulusun geçmişindeki önemli olayları içeren, büyük önderlerin dışta ve içteki mücadelelerini ve toplumu daha rahat bir yaşama ulaştırma çabalarını konu edinen kuruluş anlatıları (*100 Soruda Türk Halk Edebiyatı* 38). Bu bakımdan Nâzım'ın destan algısı ile Boratav'ın tanımı birbiriyle örtüşür niteliktedir. Nâzım'ın, destan türünün tarihle olan ilişkisine yönelik bir

farkındalıkla *Kuvâyi Milliye*'yi kaleme almış olduğu gözlemlenmektedir. Kuşkusuz, Boratav'ın geçmiş anlayışıyla, Nâzım'ın metninde anlattığı dönem birbirinden farklıdır. Boratav, Türk destanlarını, Türkler'in Anadolu'ya yerleşmeden önceki tarihi ile Anadolu'ya yerleşmelerinden itibaren 16. yüzyıla kadar olan süreçle sınırlandırmaktadır (43). Nâzım'ın eseri ise yakın tarihe ilişkin bir anlatıdır ve yazıldığı dönemle ilgili olarak ulus devlet ideolojisinin etkilerini de taşımaktadır. Boratav'ın destan türünü millî uyanışla ilişkilendirerek uzak bir geçmişe kutsiyet atfetmesi, uluslaşma bilincinin yansıması olarak okunabilir. Bu algılayış, henüz ulus devlet kavramının ortaya çıkmadığı ve millî kimliğin oluşmadığı bir tarih sürecinde yaratılan eserlerde millî uyanış tespiti yapması bakımından anakronik bir yaklaşım niteliği de taşır.

Nâzım'ın *Kuvâyi Milliye*'deki tarihsel yaklaşımı ise, uluslaşma süreciyle doğrudan ilgili olan bir tarihsel dönemin anlatılmasına dayalıdır. Bu eserde yakın tarihin kritik bir dönemi halk edebiyatının belirli motif ve kalıplarına başvurularak bir epik anlatı kurgusu içinde verilmektedir.

Kuvâyi Milliye'de tarihin ele alınışı tarihî destan kavramı çerçevesinde tartışılabilir. Linda Degh, *Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar I* kitabında yer alan "Halk Anlatısı" başlıklı makalesinde tarihî destanı şu şekilde açıklamaktadır:

Yöresel tarihi anlatırlar, ulusal tarihin bir bölümüne dayanan anlatımlarla birleştirilirler. Her yöre, aile geleneğine ait yerel olaylardan ve okul kitapları yardımcı kitaplar ve gazete vb. yazılı kaynaklardan oluşan bir halk tarihi geliştirir. Tarihî destanlar arasında ikisi yaygındır. Ulusal ve toplumsal kahramanlar (adil yöneticiler ve haydutlar) ve düşman saldırısı, zalim yöneticiler ve

kara veba gibi yerel toplumların hayatını etkileyen olaylarla ilgili hikâyeler. (122)

Degh'in alıntılanan açıklaması, destan anlatılarının belli bir bölümünü tarihsel yapıyla ilişkilendirmesi ve destan geleneğinin tarihsel olaylardan beslenerek tarihî destan kavramını oluşturduğunu vurgulaması bakımından önemlidir. Degh, yerel hikâyelerin tarihsel anlatımlara eklemelendiğine değinerek, halk tarihi kavramını destanın oluşumunda belirleyici bir unsur olarak konumlandırmaktadır. Degh'in destana yaklaşımı, yerelliğin ve yöresel anlatıların belirleyiciliğini göstermesi bakımından *Kuvâyi Milliye*'nin yapısını açıklamada Boratav'ın ulusalcı çizgideki tanımlamasından daha verimlidir. Buradaki çerçeve, *Kuvâyi Milliye*'de kurgulanan destan yapısıyla örtüşmektedir. Metnin bütünü tarihsel anlatıya odaklanmış durumdadır. Metni bir araya getiren parçaların her biri ise, söz konusu tarihî olayla ilişkilendirilmiş hikâyelerdir ve yerel niteliktedir. Örneğin, Kurtuluş Savaşı'nda geçen Karayılan Hikâyesi, Antep civarında anlatılan bir halk hikâyesi ve türkü gibi formlarla sözlü kültürde yaşamaktadır. Tarihî olaya dayanan yöresel bir anlatı olmakla birlikte, ulusal tarihe de katılmaktadır. Nâzım, Karayılan anlatısını yeniden üretirken, onun kahramanlığını Antep şehrinin savaşta verdiği mücadele ile özdeşleştirmiştir. Bu anlamda, Karayılan, Antep'i temsil eden yerel bir figür durumundadır. Aynı zamanda bu hikâye Nâzım'ın yorumundaki bağlamı itibariyle de ulusal tarihe eklemelenmektedir. Degh'in destan türünün ulusal kahramanları ve düşman saldırısı gibi toplumsal açıdan etkisi büyük olan olayları konu edindiği yönündeki saptaması Nâzım'ın *Kuvâyi Milliye*'de ortaya koyduğu destan algısını da genel anlamda içermektedir.

D. Destan Türüne Yaklaşımlar ve “Millî Destan” Olarak *Kuvâyi Milliye*

Nâzım Hikmet, Kemal Tahir’e yazdığı Haziran 1941 tarihli mektubunda, Kemal Tahir’in *Kuvâyi Milliye*’yi kaleme almakla ilgili önerisine “Millî destanı İsmet İnönü’den izin alıp neşretmek hususundaki teklifini ciddiyle mütalâa etmekteyim” (92) diyerek cevap vermektedir. Mart 1942 tarihli bir diğer mektubunda ise, *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nın teknik planını açıklarken *Kuvâyi Milliye*’den millî destan olarak söz etmektedir:

- 1) Birinci kitap lumpen proleter, proleter, küçük burjuva sınıflarının takdiminde bir mukaddime ve hazırlıktır. [...] 2) İkinci kitap küçük burjuva ve burjuva sınıflarının takdiminde bir mukaddimedir.
- Buraya bir vakıayı sonuyla, neticesiyle de aydınlatmak için “Millî destan” girecektir. (144)

Nâzım Hikmet’in, Kurtuluş Savaşı’nı bir millî destan formunda yazma fikrinin ortaya çıkmasında 1937 yılında katıldığı bir yemekte Şevket Süreyya Aydemir ve Emniyet Umum Müdürü Şükrü Sönmezşür’in “Anadolu destanını yaz[masını]” önermesi etkili olmuştur (Memet Fuat, *Nâzım Hikmet* 214). Kurtuluş Savaşı yıllarını Anadolu halkının mücadelesine odaklanarak anlatma önerisi, aynı zamanda o dönemde politik kimliğinden dolayı iktidarla gerilim yaşayan Nâzım’ın devletle ilişkisini normal bir düzeye çekmesine yardımcı olacaktır. Ancak Nâzım, bu teklifi o tarihte reddetmiş, 1938 yılında ikinci kez tutuklanmasıyla, serbest bırakılma vaatlerini de gözeterek *Kuvâyi Milliye*’yi kaleme almaya başlamıştır (Irmak 255). Yapılan incelemelerden de anlaşıldığı üzere, Nâzım Hikmet’in bu eseri, o dönemdeki resmî söylemle uyumluluk göstermesine rağmen yazarın Marksist ideallerini önemli ölçüde yansıtmaktadır. Bu nedenle metinde devrimci söylemle resmî ideoloji iç içe geçmiş bulunmaktadır.

Kuvâyi Milliye'nin yazıldığı süreç aynı zamanda Tanzimat dönemiyle başlamış olan halk bilimi incelemelerinin ve destan üzerine yapılan çalışmaların yoğunlaştığı bir dönem olan Cumhuriyet dönemini işaret etmektedir. Cumhuriyet döneminde Anadolu destanını yazma fikri Hilmi Ziya Ülken'in öncülük ettiği bir grup aydın tarafından da benimsenmiştir. Destan üzerine yapılan halk bilimi çalışmalarına, yazarlarca millî kimliği yansıtan destan anlatıları kurgulama eğilimi de eklenmiştir. Nâzım Hikmet'in *Kuvâyi Milliye*'sini değerlendirirken, metnin halk edebiyatı geleneğiyle bağlantısını bütünlüklü biçimde ortaya koymak açısından, aynı dönemde ortaya çıkmış olan millî destan anlayışı içindeki yerine değinmekte fayda vardır. Bununla ilgili olarak öncelikle destan türünün ulus devlet süreciyle nasıl bir rol üstlendiğine ve Avrupa'daki temellerinin Tanzimat'tan itibaren Türkiye'ye yansıma biçimine dair genel bir tablo çizilecektir. Ayrıca, tez kapsamında incelenecek olan *Şeyh Bedreddin Destanı*'nda millî şuur kavramının sunuluşuna da bu başlık altında *Kuvâyi Milliye* ile birlikte yeri geldiğinde açıklık getirilecektir.

Avrupa'da folklorun doğuşuna zemin hazırlayan Milliyetçilik düşüncesi ulus devletin ideolojik temelleri arasında öne çıkmaktadır. Ulus devlet yapılanması, modernleşmenin getirdiği yeni bir toplumsal örgütlenme ve değerler sistemini içermektedir. Gregory Jusdanis, *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür* adlı kitabında, modernleşmenin imparatorluklarda bulunan etnik ve dinsel kimliklerin yerine geçebilecek bir millî kültürü gerektirdiğini ifade ederek "[M]illi kültür[ün] bireyleri cemaat alışkanlıkları, deneyimler, hikâyeler ve tabii ki dil aracılığıyla birleştir[diğini]" (79) belirtir. Jusdanis, bu noktada kanon sorunsalı üzerinde durur ve ulus devlete geçerken millî kimliğin kurulmasında edebiyat kanonuna toplumu bir arada tutma ve geçmişle bağını koruma gibi bir takım önemli işlevler yüklendiğine vurgu yapar. Buna göre, milletin hikâyesini anlatan metinlerden müteşekkil olan

edebiyat kanonu, kimliklerin çözüldüğü ve toplumsal ilişkilerin farklılaştığı bir dönemde devreye girmektedir. Jusdanis’in deyimiyle kanon “[E]ski zamanların bereketine bakıp insanlara kültürel olarak yeniden canlanma umutları sunar. Onunla aynı zamanlarda ortaya çıkan filoloji, arkeoloji ve mitoloji disiplinleri gibi geçmişten yeniden ele geçirmeye çalışır” (79). Buna paralel olarak halk biliminin, uluslaşma süreciyle birlikte millî kültürün inşasında ihtiyaç duyulan “deneyim, hikâye ve dil” gibi temel malzemeleri ortaya koymayı hedefleyen bir disiplin olarak varlık gösterdiği söylenebilir.

Destan türünün bu şema içerisindeki yeri ise, millî kültür temelli birlik anlayışı bağlamında ayrı bir öneme sahiptir. Jusdanis’in sunduğu ölçütlerden dolayı, destan, uluslaşma sürecinde folklor araştırmacılarının yakından ilgilendiği bir tür olmuş ve yine bu yüzden edebiyat kanonunun başat metinleri arasında destanlar yer almıştır. Bu anlamda hem Batı’da hem Türk edebiyatında kanonik bir tür olan destan üzerinde araştırmacıların yanı sıra, sanatçı ve düşünürlerin de yoğunlaşmış olduğu görülmektedir.

Ülkemizde destan türüne yönelik ilk çalışmalar Tanzimat döneminde Osmanlı aydınlarının Batı’da ortaya çıkan halk bilimi disipliniyle tanışması ve bu alanda incelemeler yapmasıyla başlamıştır. Destan araştırmalarına yön veren bir disiplin olarak folklorun doğuşu, on sekizinci yüzyıl Avrupa’sının geçirmiş olduğu sosyal ve kültürel dönüşümlerle doğrudan ilgilidir. Bunların arasında temelde aydınlanmacı felsefeye tepki sayılan romantizm ve Milliyetçilik düşüncesi önemli yere sahiptir. Bu konuyla ilgili olarak Öcal Oğuz, “Araştırmaların Tarihi” başlıklı makalesinde Batı’daki folklor hareketlerini etkilemiş olan Ossianizm akımı ile Johann Gottfried Herder ve Grimm Kardeşler’in halka dönüş düşüncesi üzerinden ulusal kimliğin değerlerini öne çıkardığını ifade ederek, bu isimlerin ülkemizde de

Ziya Paşa, İbrahim Şinasi ve Namık Kemal gibi Osmanlı aydınları tarafından referans alındığını belirtir (15). Örneğin Herder'in düşüncelerinden oldukça esinlenen ve "halk ruhu" üzerinde duran Ziya Gökalp'a göre "[A]ydına düşen görev, halkın arasında işlenmemiş vaziyette duran bu cevheri almak ve millî edebiyatı yaratmak olmalıdır" (25). Buradan Ziya Gökalp'ın yeni Türk kültürünü inşa ederken tıpkı 18. yüzyıl Alman aydınları gibi halka, en eskiye ve bozulmamış olduğuna inandığı tarihsel dönemlere başvurduğu açık bir şekilde anlaşılmaktadır (25).

Halk bilimi araştırmacıları ve yazarlar sadece gelenekte var olagelmış destanları ortaya çıkarmakla kalmamış, millî kültür ve ruhu yansıtmaya amacıyla kendileri de destanlar yazmaya yönelmişlerdir. Sözelimi, sözlü kültüre ait anonim kaynakların derlenmesine karşılık, geleneğin formları üzerinden üretilen edebî metinlerle millî tarih anlayışı desteklenmiş, yapma destan olarak da tanımlanan bu tarz edebî faaliyetlerde destan türü yeni bir tarih kurmada örnek alınmıştır. Yapma destanlar başta olmak üzere, bu metinlerin kategorize edilmesinde fakelore terimi devreye girmektedir. Alan Dundes'in, "Fakelore Fabrikasyonu" başlıklı makalesinde belirttiği üzere halk biliminin eksik ya da yetersiz kaldığı yerlerde, millî hislerle doldurulan bireysel yaratıcı yazarlar bu boşluğu doldurmuştur. Dundes, yazarların "yoktan bir "millî" halk kahramanı ya da bir millî epik yaratarak veya sıradan halk bilimi parçalarını uydurmaya üretimler içerisinde süslü birleştirerek ya da kahramanlık temleri yükleyerek" (98) millî kimlikle ilgili eksiklikleri giderme yoluna gittiği açıklamasında bulunur. Sözlü gelenekte yaşamayan ve bireysel yaratıcılık ürünü olan bu tarz eserlerin tanımlanmasında kullanılan fakelore terimini ilk olarak 1950'lerde ortaya atan Richard Dorson'un "Folklor ve Fake Lore" başlıklı makalesinde belirttiği üzere, fakelore gerçek oldukları iddia edilen sahte ve sentetik eserlerin sergilenmesidir (92). Dorson, doğrudan sözlü kültüre ait olmadığı halde,

folklorik ürün formunda kurgulanıp sunulan bu eserleri fakelore terimi altında tanımlarken olumsuzlayıcı bir yaklaşım sergilemektedir. Buna karşılık Alan Dundes, fakelore olarak adlandırılan metinlerin yapay olmalarıyla birlikte tıpkı folklor metinleri gibi kültürün bütünleyici unsurlarına katılma potansiyeli taşıdıklarını ifade eder ve halk bilimcilere, bu metinlerin saf ya da yozlaştırılmış olduklarını söyleyerek bunları reddetmektense, fakelore alanında da çalışmalar yapmalarını teklif eder (100). Batı’da olduğu gibi Türkiye’de yapılmış olan halk bilimi çalışmaları arasında fakelore bağlamında değerlendirilebilecek olanlar mevcuttur. Bu bilgiler ışığında fakelore ve folklorun millî kimliğin inşasında ortak bir rol üstlenebildiği sonucuna ulaşılabilir. Millî kimlik inşası kapsamında yer alan destan çalışmalarının şekillenmesinde folklor ile birlikte fakelore kavramı da göz önünde bulundurulmalıdır.

Kuvâyi Milliye ve *Şeyh Bedreddin Destanı* metinleri Dundes’in belirttiği ölçütler üzerinden düşünüldüğünde fakelore kategorisi içinde yer almaktadır. Anonim olmayan ve modern yazılı kültürde üretilmiş olan bu iki “destan”, aynı zamanda sözlü geleneğin biçim, üslup ve motiflerini önemli ölçüde içermekte ayrıca millî kimlik ve şuur anlayışını vurgulamaktadır. Bu açılardan, yapma destan niteliği taşıyan bu iki destan metninin halk edebiyatı çalışmalarında öne çıkan destan ve yapma destan örnekleri arasındaki yerine açıklık getirmek için, Tanzimat döneminden itibaren folklorun ve destan türünün alımlanış biçimlerinde hâkim olan eğilimler ve Nâzım Hikmet’in destan yorumunun bunlar arasındaki konumu üzerinde durulmalıdır.

Daha önce de vurgulandığı gibi, Tanzimat dönemiyle birlikte folklor alanında çalışmalar yapan Ziya Gökalp, Rıza Tevfik Bölükbaşı, Namık Kemal gibi Osmanlı aydınları, ulusal bir kültür anlayışının oluşmasında folklorun önemine dikkat

çekmişlerdir. Arzu Öztürkmen, *Türkiye’de Folklor ve Milliyetçilik* adlı kitabında folklorun bu dönem aydınlarının gündemine dil, millet ve medeniyet kavramlarıyla eşzamanlı olarak girdiğini ve daha sonra Cumhuriyet döneminde de bu çalışmaların anahtar görevi gördüğünü dile getirir (19). Öztürkmen’e göre bu yazarlar, folklor disiplinini tanımlarken bu konunun siyasi boyutunu temel alarak folklor ve ulus arasındaki ilişkinin altını çizmişlerdir:

Rıza Tevfik’e göre, folkloru ulusa mal eden temel nokta “anonimlik” ise, Ziya Gökalp’e göre folklor “Türk ulusunun” özgün kültürünün bozulmadan biriktiği bir depodur. Fuad Köprülü, folklorun “ulus-devlet” idaresi için bilgilendirici hatta “istihbarat verici” rolüne dikkat çeker. [...] Bu yazarların çoğu için Avrupa’yla mukayese anahtar bir noktadır. Avrupa’da folklor konusunda fikir üretmiş olan Herder, Thoms, Grimm Kardeşler ve Van Gennep gibi birçok araştırmacı aydına referans verirler. (38)

Öztürkmen’in işaret ettiği bu hususlar Osmanlı aydınlarının folklor yaklaşımını genel çizgileriyle ortaya koyması bakımından önemlidir. Kültürün millîleşmesinde folklorun önemli bir rolü olduğunu savunan Osmanlı aydınlarının bu yöndeki fikirlerine Cumhuriyet döneminde de başvurulmuştur. Özellikle uluslaşma sürecinde ortaya çıkan Türkçülük Turancılık gibi ideolojilerin folklor disiplinine yönelimini bu doğrultuda okumak mümkündür. Bu dönemde, Ziya Gökalp ve Fuat Köprülü’nün Türkiye’deki folklor çalışmaları kapsamında destan türüne yönelik açıklamaları, Türkleri bütünleştirecek bir unsur olarak millî destan düşüncesi etrafında şekillenmiştir. Ali Duymaz, “Ömer Seyfettin’in Kaleme Aldığı Destanlar Üzerine Bir Değerlendirme” başlıklı makalesinde yeniden yazılan destanların uluslaşma sürecinde toplumun ihtiyaç duyduğu kahramanları ve kahramanlıkları inşa

etmedeki rolüne vurgu yapmış ve folklorun Türkiye’deki ilk temsilcilerinden olan Ziya Gökalp ve Fuat Köprülü’nün, bu yöndeki fikirlerine Ömer Seyfettin’in görüşlerini de ekleyerek dikkat çekmiştir:

Ziya Gökalp ve Fuat Köprülü gibi Ömer Seyfettin de Avrupa’da kültür araştırmalarını yakından takip etmiş ve Türklerin de tıpkı İlyada ve Odise gibi, Kalevela gibi millî bir destana ihtiyacı olduğunu, bu nedenle büyük bir Türk destanının yazılması gerektiğini savunmuş ve bu yönde bazı denemeler yapmıştır. (413)

Ziya Gökalp’ın ve Ömer Seyfettin’in millî destan metinleri yazma faaliyetlerinin etkisiyle Türk edebiyatında bu tarz destan metinleri kaleme alınmıştır. Şiir, roman ve hikâye formunda yazılan bu eserlerde Türk destanlarını nazma çekme ve muhtevalarından yararlanma söz konusudur. Bunlara örnek olarak 1947 yılında yayımlanmış Muammer Falay’ın hazırladığı *Türk’ün Destanı*, Basri Gocul’un *Türk Şehnâmesi* (1955), M. Cemal Kuntay’ın *Türkün Şehnâmesinden* (1971) ve Orhan Ural’ın 1972 tarihli *Üç Destan: Oğuz Kağan, Ergenekon, Köroğlu* adlı çalışmaları sayılabilir (Duymaz 416). Ziya Gökalp’ın öncüsü olduğu Türkçülük ve Turancılık ideolojisi etrafında teşekkül eden bu folklor yaklaşımı ve millî destan düşüncesi Türk uluslarının kültürel kaynaklarına inmeyi ve ortak bir tarih yaratmayı amaçlamaktadır. Buna alternatif olarak 1919 yılından itibaren başta Hilmi Ziya Ülken olmak üzere Remzi Oğuz, Mehmet Kaplan, Nurettin Topçu gibi isimlerin ortaya koyduğu Anadoluculuk fikri, Anadolu coğrafyasına dayalı bir millî kültür anlayışını savunmaktadır. Ümmühan Bilgin Topçu, Anadoluculuk bağlamında Ülken’in görüşlerini ve destan anlayışını incelediği “Büyük Bir Destan Yazma Fikri Etrafında” başlıklı makalesinde Ülken ve arkadaşlarının halka ve destan düzleminde halk edebiyatı faaliyetlerine bakışının iki yönü olduğunu açıklamaktadır. İlk olarak,

“halk kökünden beslenen bir modern edebiyat şuuru oluşturma[yı]” (110) amaçlamışlardır. İkinci hedefleri ise “Batı’dakine benzer Rönesans’a temel oluşturabilecek büyük bir destan yazmak, bunu doğal destan dokusuna sadık kalarak, anonim eserlere ve halk söyleyişine bağlı gerçekleştirebilmek” (110) olan Ülken ve arkadaşları, Gökalp ve onun anlayışına bağlı olanlardan farklı olarak, Anadolu’cu bir yaklaşımla destanın tarihini Malazgirt’ten başlatmayı öngörmüşlerdir.

Hilmi Ziya Ülken özellikle destan üzerinde durarak, büyük bir Türk destanı yazmak için uzun yıllar çalışmalarda bulunmuştur. Ülken’in destanı milletin ortak şuurunu yansıtan bir değer olarak ele alması Ziya Gökalp’ın yaklaşımıyla benzerdir ancak Ülken, Gökalp’ın Turancılığını ütöpik ve ırka dayalı olduğu gerekçesiyle eleştirmiş ve Anadolu kültürü bağlamında bir millî ruh arayışına yönelmiştir.

Genel olarak ülkemizde destan üzerine yapılan çalışmalarda, biri Gökalp’ın öncüsü olduğu Türkçü Turancı ideolojiyle şekillenmiş, diğeri Ülken ve arkadaşlarınca ortaya konan Anadolu kültürü eksenli olmak üzere iki yaklaşımın öne çıktığı görülmektedir. Millî kültürü tanımlama biçimleri bakımından farklı olmalarıyla birlikte bu iki yaklaşım, ideolojik olarak birbirlerine çok uzak değildir. Çünkü ikisi de içinde teşekkül etmiş olduğu Milliyetçi akımın birer türevidir. Bu anlamda Avrupa’daki folklor çalışmalarına benzer biçimde uluslaşma süreci bağlamında değerlendirilebilecek anlayışlardır.

Buraya kadar yapılan açıklamalar çerçevesinde bu iki temel eğilim karşısında Nâzım’ın *Kuvâyi Milliye*’sinin bir millî destan olarak nasıl bir karakter gösterdiğine dair bazı çıkarımlarda bulunulabilir. Öncelikle, Gökalp ve Ülken’in temsilcisi olduğu Türkçülük ve Anadoluçuluk halk bilimi çalışmalarında ve edebiyatta önemli ölçüde etkili olmuştur. Her iki araştırmacının halk bilimi alanındaki fikirleri ve faaliyetlerinin etkili olduğu bir dönemde yaşayan Nâzım’ın destan anlayışı ve

folkloru ele alış biçimi açısından, Marksist ideoloji ve sosyalist gerçekçilik ekseninde bir alternatif sunduğu görülmektedir. Bu bakımdan, çağdaşı olan Anadolucu veya Türkçü akıma mensup yazar ve şairlerin ürettiği destan metinlerinden hem biçimsel hem de içerik olarak daha farklı bir millî destan kurgulamıştır. *Kuvâyi Milliye*’deki destan fikri dönemin uluslaşma süreci etrafında şekillenmiş destan algısından ayrılmaktadır. Fakat bu farklılık Nâzım’ın millî ruh ve millet kavramını ötelediği anlamına gelmemektedir. Her iki metinde de millî ruh anlayışına vurgu yapılmaktadır, ancak Nâzım, Milliyetçilikle kurduğu ilişkiyi, emperyalist güçler karşısında verilen ulusal mücadeleye dayandırmaktadır. *Kuvâyi Milliye*’de millet kavramına yüklenen anlamı göstermesi bakımından şu satırlar dikkat çekmektedir: “Erzurum’da on dört gün sürdü Kongre:/ orda mazlum milletlerden bahsedildi/ bütün mazlum milletlerden/ ve emperyalizme karşı dövüşlerinden onların.” (25)

Kuvâyi Milliye’de, Anadolu halkının bağımsızlık için Kurtuluş Savaşı’nda gösterdiği kahramanlıklar üzerinden millî ruh düşüncesini öne çıkaran Nâzım, tamamen farklı bir içerikte olan *Şeyh Bedreddin Destanı*’nda da yine bu düşünceye sosyalist dünya görüşü düzleminde yer verir. Metnin sonuna eklediği *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı*’na *Zeyl: Millî Gurur* başlıklı kısımda, Milliyet kavramına vurgu yaparken Lenin’in sözlerinden alıntılarla fikirlerini temellendirir. Bu kısımda yer alan anlatıda, yazar anlatıcı ile Ahmed adlı sol görüşe mensup tutuklu arasında Şeyh Bedreddin üzerine bir konuşma geçmektedir. Bu konuşmada Ahmed, Şeyh Bedreddin hareketinden millî bir gurur duyduğunu şu sözlerle ifade etmektedir:

Tarihinde Bedreddin hareketi gibi bir destan söyleyebilmiş her milletin şuurlu proleterleri bundan millî bir gurur duyar. Evet,

Bedreddin hareketi aynı zamanda benim millî gururumdur. Millî gurur! Sözlerden ürkme! İki kelimenin yan yana gelişi seni korkutmasın. Lenin'i hatırla. Hangimiz Lenin kadar beynelmilelci olduğumuzu iddia edebiliriz? (271)

Metnin bu bölümünde Lenin'in 1914 tarihli *Rusların Millî Gururu* başlıklı yazısından alıntılarla millî şuur ve yurtseverliğin ulusal mücadelelerdeki rolüne dikkat çekilerek vatan ve millet kavramları sosyalist söylem içerisinde konumlandırılmaktadır. Nâzım'ın referans aldığı bu yazısında Lenin, "Büyük Rus ulusunun" bir devrimci sınıf yarattığı için insanlığa katkıda bulunduğunu ve bundan ulusal bir gurur duyulması gerektiğini ifade etmektedir (271). Bu bağlamda, *Kuvâyi Milliye*'de olduğu gibi bu metinde de Şeyh Bedreddin hareketi, millî şuurun bir parçası olarak kurgulanmıştır. Fakat *Kuvâyi Milliye*, içerik olarak millî destan anlatısının genel kalıbına daha uygun görünmektedir. Çünkü *Şeyh Bedreddin Destanı*'nda Bedreddin ve destekçilerinin mücadelesi amacına ulaşmadan yenilgiyle sonuçlanmış, bir anlamda hikâye yarım kalmıştır. *Kuvâyi Milliye* ise, başarıya ulaşmış bir mücadeleyi örnek göstermesi ve konu edinmesi bakımından millî destanın karakteriyle örtüşmektedir.

Vatanseverlik ve Milliyetçilik söylemiyle sınıf mücadelesinin ilişkilendirilmesi aynı zamanda Türkiye'deki sol hareketlerce tartışıla gelen bir konuyu imlemektedir. Nâzım, buradaki anlatımıyla, Milliyetçi söylemi gerici ve şoven olduğu gerekçesiyle eleştiren ve sosyalizmin ilkelerinden olan "beynelmilelcilik"le bağdaşmadığını gerekçe göstererek millî şuur, millî gurur, millî ruh gibi kavramları kullanmaktan imtina eden sosyalist aydın ve yazarlara atıfta bulunmaktadır. Nâzım'ın millî gurur ile kast ettiği Gökalp'ın Türk ırkının ortak bir medeniyet fikri etrafında bütünleşmesi fikriyle somutlaşmış olan Türkçü-Turancı

ideolojinin millî kimlik ve kültür anlayışından farklıdır. Metinde özellikle bu farklılığa dikkat çekilerek, Milliyetçi söylemin ezilen ulusların mücadelecî yönünü güçlendirmesinde ilerici bir rol üstlenebildiği ve bu şekilde proleter kitlelerin enternasyonal anlamda birlik oluşturmada etkili olabileceği üzerinde durulmaktadır. Bu anlamda Nâzım'ın iki metnindeki Milliyetçi yön ile o dönemdeki hâkim anlayış olan ulus devlet ideolojisinin sahiplendiği Milliyetçi söylemi aynı bağlamda ele almamak gerekmektedir. Nâzım, Türkçülük çizgisindeki Milliyetçi söylemi reddeden sol yaklaşımlara karşılık, sömürülen ulusun emperyalizm karşısında bir araya gelmesi ve bağımsızlığını kazanabilmesi açısından millî şuurun ilerici yönüne vurgu yapmaktadır. Nâzım'ın anlayışı bu noktada, Marx'ın ulus kavramına yüklediği sınıfsal anlamla örtüşmektedir. Dirk J. Struik, *Komünist Manifesto*'ya yazdığı sunuşta Marx ve Engels'in işçi sınıfının ulusal karakterinin, burjuvazinin ulus anlayışından farklı olduğuna değinir: “*Manifesto*, işçi sınıfının savaşımını zorunlu olarak ulusal çerçevesi içerisinde görmektedir ve bu savaşım içerisinde, proletarya, yeni bir ulusa mensup oluş duygusuna ulaşır” (5). Proletaryanın burjuvaziye karşı verdiği mücadele de bu anlamda ulusal bir mücadele niteliği taşımaktadır. Buna göre, bütün ülkelerin ezilen işçi ve köylü topluluklarının güç birliği sağlayarak birbirlerine destek olmasıyla sınıf mücadelesinin enternasyonal bir boyut kazanacağı düşünülmektedir.

Marksist teoride ulus kavramının konumu, *Kuvâyi Milliye* ve *Şeyh Bedreddin Destanı*'nda ezen sınıfa veya emperyalist devletlere karşı verilen savaşım da proletaryanın ulusun temsilcisi olarak öne çıkarılması şeklinde tezahür etmektedir. *Kuvâyi Milliye*'deki Milliyetçi söylem de, sömürgeci güçler karşısında Anadolu halkının ortak mücadelesiyle somutlanmış olan ezilen ulus Milliyetçiliği şeklinde düşünülmelidir.

Değinilen hususlardan anlaşıldığı üzere, Nâzım'ın millî kimlik ve kültüre yaklaşımı Marksist-Leninist ideoloji çerçevesinde şekillenmiş, böylece döneminde ön planda olan iki halk bilimi yaklaşımından Marksizm bağlamında farklılaşmıştır. Bu noktadan hareketle Nâzım'ın ideolojik tavrını ve edebiyat anlayışını etkileyen kaynaklardan biri olan Sovyet Rusya'da folklor anlayışı ve destan kavramının nasıl geliştiğine ana hatlarıyla değinilebilir. Sovyet Rusya döneminde yapılan halk bilimi çalışmalarında, ulus devlet ideolojisinin getirdiği halk bilimi algısından belli açılardan farklılaşma söz konusudur.

Bu konuyla ilgili olarak Richard M. Dorson, *Günümüz Folklor Kuramları* adlı kitabında, “İdeolojik Kuram” başlığı altında Rusya'daki folklor çalışmaları üzerinden Sovyet kuramcılarının halk edebiyatına yaklaşımını incelemektedir. Dorson'a göre, Sovyet Rusya'daki folklor algısı iki temele dayanmaktadır. Birincisine göre, folklor geçmişin yankısıdır; fakat aynı zamanda bugünün güçlü sesidir, ikinci olarak ise folklor sınıf çatışmasının yansıması ve silahıdır (28). Dorson'un “bugünün güçlü sesi” ifadesiyle kast ettiği, Sovyet Rusya'nın hâkim ideolojisi olan Marksizmin ve işçi sınıfının sesidir. Hem *Kuvâyî Milliye*'de hem de *Şeyh Bedreddin Destanı*'nda, Dorson'un ifadesiyle geçmişin yansıması olarak tarihsel olayların halk edebiyatına yönelerek anlatılması söz konusuyken, Marksist söylem “bugünün güçlü sesi” olmaktan ziyade ezilen sınıfın duyuş ve düşüncesinin ifadesi olarak konumlanmıştır.

Nâzım'ın destana bakışını etkileyen bir faktör olarak Sovyet Rusya'nın sınıf odaklı halk bilimi çalışmaları etrafında gelişen destan tasarımını ana hatlarıyla açıklamak yerinde olacaktır. Felix J. Oinas, “Halk Destanı” başlığını taşıyan makalesinde Doğu Avrupa'da yapılan sözlü destan derleme ve incelemelerine değinmektedir. Rusya'daki çalışmalarda byliny (bylina diye söylenir) adı verilen,

Rusya'nın tarihinden öncelere kadar uzanan kahramanlık destanları öne çıkmaktadır. 1930'ların ortasına kadar kabul gören teoriye göre Rus byliny ilk önce prenslerin hâmilîğindeki şarkıcıların da içinde olduğu yüksek sınıf arasında ortaya çıkmış, daha sonra on yedinci yüzyılda köylü sınıfı arasında tipik köylü özelliklerini de alarak yaygınlaşmıştır. 1930'lardan sonra hükümet ve parti, Sovyet doktrini ile byliniyi uygun bir çizgiye getirmek için aristokrat kökenini reddederek Milliyetçi yönünü vurgulamaya başlamıştır. Bu tarihten sonra halk bilimciler de bylinynin oluşumunda köylü ve işçi sınıfının etkili olduğuna kanıt aramaya yönelmiştir (223-224). Bu alanda yapılan çalışmaların geleneksel byliny formunun kullanılarak Sovyet politikasının ve askeri liderlerinin övülmesi şeklinde olduğunu belirten Oinas, Stalin döneminin diktatöryal yapısının bir yansıması olan bu eserlerin, Stalin'in ölümünden sonra halk ürünleri olarak kabul edilmekten vazgeçildiğini ifade etmektedir (231). Bu anlamda Rusya'daki bu tarz destan çalışmalarını fakelore kapsamı içerisinde düşünmek daha doğru olacaktır. 1930'lardan önceki süreçte ise folklor çalışmaları Stalin döneminde geline noktanın daha farklı bir konumdadır. 1917'de Çarlık Rusya'sının yıkılıp Sovyet Rusya dönemine girilmesiyle yaşanan köklü değişiklikler sanat ve edebiyata yansıdığı gibi, folklor çalışmalarında da baş göstermiştir. Dorson, "İdeolojik Folklor Kuramı" adlı makalesinde, bu dönemde, "folklor uzmanları[nın], yeni görevlerinden biri olarak folklorda, devrim öncesi işçi eğilimlerini aramaya başladı[klarını]" ifade ederek, bu alanda çalışan uzmanların, köylü halkın kilise ve çarlık yönetimiyle savaşımını anlatan veya toplumsal yergi yoluyla sınıf sorunlarını dile getiren ürünler aradıklarına değinmektedir (25).

Rus araştırmacı ve teorisyenlerinden Propp ise, *Folklor ve Edebiyat* adlı kitabında Sovyet Rusya'daki folklor algısının epik geleneği nasıl dönüştürdüğüne şöyle açıklık getirmektedir: "Bir halk bir devlet kurmaya başladığında, o halkın epik

şiiiri önemli ölçüde değişime uğrar. Eski epik şiir üzerinde tekrar tekrar çalışılır ve devleti ve onun çıkarlarını yansıtan yeni bir epik şiir doğar” (88). Propp’un halk bilimi çalışmalarıyla ilgili dikkat çektiği nokta, yeni bir siyasi ve toplumsal düzenin kurulma sürecinde folklora ve destan türüne yüklenen anlamla ilişkilidir. Bu tür bir tarihsel süreçte, halkın ürünlerine başvurularak bunların yeniden ele alınması ve belli bir dönüşümden geçmesi söz konusu olmaktadır. Bu anlamda, Rusya’daki folklor çalışmalarında rejimin dayandığı ideolojinin Avrupa’da ve Türkiye’dekinden farklı olmasına karşın, destan türüne yüklenen anlam ve destan metinleri üzerine yapılan çalışmalar benzer bir amaca hizmet etmektedir.

Görüldüğü gibi, Sovyet Rusya’daki folklor araştırmalarında da destan, kurulmakta olan devlet yapısı ve yeni toplumsal düzen içerisinde toplumu bir arada tutan değerlerden biri olarak önemli bir rol üstlenmiş ve bu bağlamda bir çoğu fakelore kapsamına giren çalışmalar yapılmıştır. Sovyet Rusya’nın esas aldığı sınıf temelli yaklaşımın etkisiyle metinlerde böyle bir dönüşüme gidilmesi, ya da bu açıdan potansiyeli olan metinlere yönelme söz konusu olmuştur. Sınıf vurgusu ve işçi sınıfının ön plana çıkarılması hariç tutularak, Herder’ci yaklaşımın uzantısı sayılabilecek bir millî kimlik vurgusuna Sovyet Rusya folklorunda da rastlanmaktadır. Bu durum, tarihsel koşullarla ilgili olarak düşünüldüğünde, ulus kavramının ve bağımsızlık düşüncesinin bu dönemde özellikle Avrupa’da birçok ülkede etkili olduğu unutulmamalıdır. Çünkü ulus kavramı siyasi ve toplumsal bir dönüşüm yaşayan bütün ülkelerde çeşitli biçimlerde gündemde olmuştur.

Nâzım’ın ortaya koyduğu destan yorumu, Sovyet Rusya’daki folklor algısından da izler taşımaktadır. Yazdığı iki destanda, anlatıyı sınıfsal ilişkiler çerçevesinde işleyerek ulus bilincini vurgulaması bakımından Nâzım’ın metinleriyle Sovyet Rusya’nın folklora yüklediği anlam arasında bir ilişki kurulabilmektedir.

Kuvâyi Milliye ve *Şeyh Bedreddin Destanı*, yazıldıkları dönemdeki genel folklor anlayışı açısından farklı bir destan anlatısı şeklinde kurgulanmıştır. Bu bağlamda, Nâzım Hikmet, *Kuvâyi Milliye* ve *Şeyh Bedreddin Destanı*’nda, döneminin ulusalcı çizgide gelişen folklor anlayışına ve bu anlayışın ürünleri olan destan anlatılarına bir alternatif oluşturmuştur.

II. BÖLÜM

SİMAVNE KADISI OĞLU ŞEYH BEDREDDİN DESTANI'NDA HALK EDEBİYATININ DÖNÜŞÜMÜ VE KÜLTÜREL BELLEK

Tezin bu bölümünde, *Şeyh Bedreddin Destanı*'nda (1936) Nâzım Hikmet'in Şeyh Bedreddin'i sosyalist hedefleri olan bir kahraman olarak kurgularken kaynak olarak halk anlatılarına başvurduğu ve kültürel bellek kavramı üzerinden alternatif bir tarih bilinci önerdiği gösterilecektir. Öncelikle Şeyh Bedreddin olayının tarihsel konumu ve Nâzım'ın *Şeyh Bedreddin Destanı*'nın içerik olarak nasıl bir farklılık gösterdiği ortaya konulacaktır. İkinci olarak otorite karşıtı bir hareket olan Şeyh Bedreddin isyanının yorumlanmasında folklor ürünlerindeki muhalif söylemin niteliği ve etkisi ele alınacaktır. Nâzım'ın, Şeyh Bedreddin'i sosyalist temelli bir halk hareketinin öncüsü olarak yorumlaması Hobsbawm'ın "icat edilmiş gelenek" kavramı çerçevesinde değerlendirilecek ve sözel belleğin dinamikleri üzerinden Bedreddin mitinin işlevi açıklanacaktır.

A. Şeyh Bedreddin İsyanı ve Bedreddin'in Tarihsel Kimliği

Nâzım Hikmet, 1960 yılında Fransız Radyosunda kendisiyle yapılan bir söyleşide *Şeyh Bedreddin Destanı*'nın tarihsel içerikli eserlerinden biri olduğunu belirterek “Şeyh Bedreddin olayının Türk köylü sınıfının ilk sosyalist hareketi olduğu söylenebilir [...] bu sıradan bir köy ayaklanması değildi. Kanımca, dünyada ilk enternasyonalist birlik yanlısı, oldukça bilinçli bir hareketti” (*Konuşmalar* 141) açıklamasında bulunur. Nâzım'ın Şeyh Bedreddin isyanına bakışını özetler nitelikte olan bu açıklamalarının Şeyh Bedreddin'in tarihsel konumuyla ne ölçüde örtüştüğü ise tartışmalı bir tarih problemini işaret etmektedir.

Nâzım'ın 1936 yılında yayımlanan eseri *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı*, 15. yüzyılın ikinci yarısında gerçekleşmiş olan Şeyh Bedreddin ve destekçileri Torlak Kemal ile Börklüce Mustafa'nın isyanını konu almaktadır. Bu açıdan tarihsel bir olayın şiir metni olarak kurgulandığı bir eser olan *Şeyh Bedreddin Destanı*'nın tarihsel hakikatle ilişkisi, olayın kendisi kadar tartışmalı ve problemli bir yerde durmaktadır. Bununla ilgili olarak öncelikle, edebî metnin tarihle bağlantısı açıklanırken göz önünde bulundurulması gereken bazı temel kavramlardan söz edilmelidir.

“Şiir ve Tarih” başlıklı yazısında Hilmi Yavuz, *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı* bağlamında edebî metinlerin tarihle ilişkisine açıklık getirmektedir. Yavuz, tarih söylemiyle şiirsel söylemin henüz iç içe olduğu dönemlerde yaratılmış olan Homeros'un *İlyada*'sı gibi eserlerde tarih, felsefe bilim ve mitosun şiirsel söylemin içinde inşa edilmiş olmasından dolayı tarihî hakikate uygunluk aramanın ve bu tarz eserleri hem şiir metni hem de tarihî metin olarak okumanın mümkün olduğu tespitinde bulunur (191). Bu durumda, *Şeyh Bedreddin Destanı*, bu tarz eserlerden farklı bir yerde durmaktadır. Nâzım'ın bu metni tarihsel bir metin değil, bir şiir metnidir ve tarihin bu eserdeki konumu ikincil önem

taşımaktadır. Yani Nâzım'ın XV. yüzyıla ait tarihsel bir olayı destanlaştırması bu metni bir tarih metniyle aynı düzlemde okuyabileceğimiz anlamına gelmemelidir. Nitekim bu noktada, Bedreddin olayının tarihsel gerçekliği ile Nâzım'ın metni arasında önemli farklılıklar olduğu da unutulmamalıdır. Bizim bu çalışma kapsamında Nâzım'ın kurguladığı *Şeyh Bedreddin Destanı* metnine soracağımız sorular, metnin tarihsel hakikatle ne ölçüde örtüştüğünün yanı sıra, metinde kurgulanan Şeyh Bedreddin kimliğinin halkın kültürel kodlamalarıyla ve folklor varlığıyla ilişkisini irdelemek yönünde olmalıdır. Bu anlamda Bedreddin'in tarihsel rolü açıklanırken, toplumsal belleğin Bedreddin isyanını yorumlayış biçimi de değinilmesi gereken bir noktadır. Buradan hareketle Nâzım'ın metninde tarihsel arka plan ile folklorik malzemenin bir edebî eserin yapısında nasıl ilişkilendiğine açıklık getirmek gerekmektedir. Bu noktada, bir şiir metni olan bu eserin tarihsel gerçeklikle ilişkisini açıklamak için Bedreddin olayının nasıl gerçekleştiğine ana hatlarıyla değinilebilir.

Şeyh Bedreddin, 1358 ile 1359 yılları arasında Edirne yakınlarında bir kale olan Simavne'de doğmuştur. Babası burada kadılık görevinde bulunmuştur. Tasavvufla ilişki kurması hocası olan Hüseyin Ahlatî aracılığıyla olmuştur. Batınîliği benimsedikten sonra Anadolu'nun Germiyan, Aydın, Karaman gibi çeşitli bölgelerinde Batınîlik propagandası yapmıştır. Edirne'de etrafına kendisine bağlı birçok kimseyi toplamış ve önemli bir kitle oluşturmuştur. 1410'da kazasker olduktan sonra 1413'te tahta geçen Mehmet Çelebi tarafından görevden alınır. Kendisinin yanında yer alan Börklüce Mustafa ve Torlak Kemal ile birlikte isyan etmişlerdir. Osmanlı'yla yaptıkları savaşlarda yenilgiye uğradıktan sonra Bedreddin, 1415'te Serez'de idam edilmiştir (Y.N. Anıl, *Osmanlıda İki Dava*).

Ahmet Yaşar Ocak, 15. yüzyıldan 17. yüzyıl arasında Osmanlı Devleti’nde görülen resmî söyleme ve devlet düzenine yönelik ferdî ve toplumsal hareketleri incelediği *Osmanlı Toplumunda Zındıklar ve Mülhidler yahut Dairenin Dışına Çıkanlar* adlı kitabında Şeyh Bedreddin meselesine ayrıntılı olarak değinerek bu olayı “çözülmemiş bir tarih problemi” olarak nitelendirmektedir (136). Şeyh Bedreddin hareketinin spekülatif yorumlara ve birbiriyle çatışan ideolojik saptırmalara maruz kaldığını belirten Ocak, bu durumu iki sebebe dayandırmaktadır. İlk olarak hem bir mutasavvıf ve bilim adamı hem de devlet kademesinde kazaskerlik gibi önemli görevlerde bulunmuş bir bürokrat olarak böyle bir isyan hareketine öncülük etmesi, Bedreddin’in şahsiyeti çevresinde bu meseleyi ilgi çekici ve merak uyandırıcı bir hâle getirmiştir. İkinci olarak ise, Bedreddin’den ve başlattığı hareketten söz eden tarihî kaynaklarda konuyla ilgili bütünlüklü olarak bilgi verilmediği gibi çelişkiler ve tutarsızlıklar da görülmekte, bu durum da olayın tarihsel konumunun belirlenmesinde problemler yaratmaktadır (140). Bunlardan hareketle Ocak, özellikle 1960’lardan itibaren sol yayınlarda görülen Bedreddin’e yönelik ilgiye karşılık olarak 1990’lardan sonra özellikle İslamcı kesimin Sünni İslam’a bağlı bir mutasavvıf olarak tanımladıkları Bedreddin’i sahiplendiklerini belirtmektedir. Bu anlamda Türkiye’de sol ideolojinin kendini kabul ettirebilmesinde bir kök arayışının sonucu olarak Bedreddin olayı gündeme getirilmiştir (140-142). Ocak, “Türkiye solunun tarihe bakışı çerçevesinde Şeyh Bedreddin olayını bir “tarihi bozma, tarihi saptırma” konusu yapan ilk şahsiyet[in] Nâzım Hikmet ol[duğunu]” ifade eder (140). Ocak’ın tarihi bozma veya tarihi saptırmadan kastı Nâzım’ın Bedreddin olayını halk tabanlı sosyalist bir hareket olarak kurgulamasıdır.

Nedim Gürsel *Dünya Şairi Nâzım Hikmet* adlı kitabında, Nâzım’ın *Şeyh Bedreddin Destanı*’nın Marksist dünya görüşüyle ve metnin dayandığı tarihsel

gerçeklikle ilişkisine ayrıntılı olarak değinmektedir. Gürsel'e göre, Nâzım'ın Bedreddin olayına bakışında ilk olarak sınıfsal tavır belirgin olmakla birlikte tarihsel metinlere bire bir bağlılık söz konusudur (269). Gürsel'in yaklaşımı, Ocak'ın işaret ettiği anlamda Türkiye'de Bedreddin olayının ele alınışında Marksist geleneğin takipçisi olan çevrelerin genel eğilimine yakın görünmektedir. Bedreddin olayı hâlâ tarihçilerin uzlaşmaya varamadıkları bir problem olarak gündemde olduğu gibi, bu olayın niteliği ile ilgili tarihî belgeler üzerinden kesinlikli bir sonuca varmak mümkün görünmemektedir.

Ahmet Yaşar Ocak'ın tespitine paralel olarak Nâzım'ın tarihsel koşullara bire bir bağlı kalarak bu metni kaleme aldığını söylemek mümkün değildir. Bedreddin olayının sol entelektüel çevrelerce Türkiye'de sosyalist söylemin somut anlamda ifadesi olan ilk sınıf hareketi olarak ele alınması anakronik bir yaklaşım olarak kabul edilebilir. Bu isyanı ve Bedreddin'in tarihsel karakterini o dönemin koşulları ve tarihselliği içerisinde değerlendirmek yerinde olacaktır. Şeyh Bedreddin, Nâzım'ın anlatımındaki gibi sosyalist bir mücadelenin öncüsü sayılamayacağına göre başlattığı ayaklanmanın etkisi bağlamında Bedreddin'in şahsiyeti nasıl tanımlanabilir sorusu akla gelmektedir.

Bu konu hakkında çekilmiş olan *Simavnalı Bedreddin Belgeseli*'nde konuşan Prof. Dr. Cemal Kafadar, araştırmalarından hareketle Bedreddin'in sosyal bir programı olup olmadığı sorusunu şu şekilde yanıtlamaktadır:

Bedreddin'in siyasi dava güttüğüne dair suçlamalar var ama kendi yazdıklarından, kendi zamanında yazılanlardan böyle bir şey çıkmıyor. Belki de Bedreddin'in belli değerlerini, belli sosyal hedeflerini Börklüce Mustafa bir siyasi davaya dönüştürmüştü.

Börklüce Mustafa'nın Karaburun, Aydın, Sakız Adası gibi yerlerden

köylüleri, Hristiyanları toplarken bir bölüşümcülük iddiasında olduğu söyleniyor.¹

Alıntılanan açıklamasında Kafadar'ın, Bedreddin'e atfedilen eşitlikçi paylaşımcı söylemin daha çok Börklüce'nin faaliyetleriyle ilgili olduğu yönündeki görüşlerine ek olarak Bedreddin'in ideolojik tavrını dile getirdiği iddia edilen *Vâridat*'ın muhtevasına değinilmelidir. Ocak'ın açıklamalarına göre *Vâridat*'ta Bedreddin'in İslam dinindeki Allah ve ahiret inancına yönelik düşünceleri materyalist yaklaşıma yakın bir anlayışın ürünü olarak dikkat çekmektedir. Allah'ın iradesine insanın iradesiyle sınırlama getiren Bedreddin, ayrıca kıyamet ve ahiret kavramlarına da karşı çıkarak İslam dininin bu iki önemli inanç esasını maddeci bakışla ele almaktadır. Kitabın, yazıldığı dönemde din âlimlerinin tepkisini çekmesi ve Bedreddin'in “zındık ve mülhid” olarak suçlanması da bununla ilgilidir. Diğer taraftan da, *Vâridat*'ta, mistik ve metafizik görüşlere de sıkça rastlanmaktadır. Ocak, *Vâridat*'ın yapısındaki ikiliğe dikkat çekerek, eserin ve bu eser çevresinde Bedreddin'in kimliğini yorumlamanın da belli problemleri beraberinde getirdiğini belirtmektedir (*Osmanlı Toplumunda Zındıklar ve Mülhidler* 195). Buna paralel olarak Nâzım'ın, metnin üçüncü bölümünün sonunda *Vâridat*'a gönderme yaparak, Şeyh Bedreddin'in öncüsü olduğu isyan hareketinin ortaya çıkmasında bu eserin etkisini vurguladığı görülmektedir. Söz konusu kısımda Börklüce Mustafa ve Torlak Kemal'in Bedreddin'in yanından ayrılışları anlatılırken *Vâridat*'ın ismi zikredilmektedir:

ve yazarken

Simavneli «Teshil»ini

Torlak Kemâlle Mustafa

¹ Bu belgesel için bkz: <<http://www.ajans21.com/filmler/simavnali-bedrettin/>>

öptüler

şeyhlerinin elini.

Al atların kolanını sıktilar.

Ve İznik kapısından

dizlerinde cırılçıplak bir kılıç

heybelerinde el yazma bir kitapla çıktılar...

Kitaplarının adı:

«Varidat»dı. (233)

Nâzım, kurguladığı Bedreddin karakteri ekseninde, *Vâridat*'ı belli bir siyasi davayı yaymak için yazılmış olan ideolojik bir metin olarak ele almıştır. Nâzım'ın yorumunda, Börklüce Mustafa ve Torlak Kemal, Bedreddin'in rehberliğinde kitleleri toplarken bu kitabın Bedreddin'in düşüncelerini yansıtan yol gösterici bir metin işlevi gördüğü anlaşılmaktadır. Nâzım'ın buradaki ifadesi, metnin bağlamı düşünülecek olursa okuru *Vâridat*'ın sosyalist anlamda ilerici bir söylem içeren ideolojik bir metin olduğu fikrine kadar götürebilir. Oysa, Hilmi Yavuz'un *Vâridat*'la ilgili tespitlerine göre, bu metinde Şeyh Bedreddin'in "[İ]ştirakçiliğine kanıt gösterebilecek herhangi bir argüman bulunma[dığı]" gibi *Vâridat* tasavvuf ve felsefe içerikli bir metindir ve İslam fıkıh geleneği bağlamında yorumlanabilir niteliktedir ("Şiir ve Tarih" 192). Bu noktada Bedreddin olayının tarihsel niteliğini anlamak için *Vâridat*'a bakıldığında Nâzım'ın yorumladığından farklı olarak, eşitlikçi bir düzen tahayyülü görme beklentisi sonuçsuz kalmaktadır. Öyleyse, yapılan açıklamalara dayanarak Bedreddin olayının tarihsel konumu ana hatlarıyla şöyle özetlenebilir: Toplumsal kaosa son verme misyonunu benimseyen bir mutasavvıf ve âlim olan Şeyh Bedreddin, destekçileriyle birlikte iktidara

başkaldırmış, hedeflerine ulaşamasa da önemli ölçüde etkili olmuş ve bu yönüyle bir süre için otoritenin gücünü sarsan bir öncü kişilik olarak tarihte yer almıştır.

Tez çalışması kapsamında açıklık getirilmesi gereken bir diğer husus ise, Nâzım'ın *Şeyh Bedreddin Destanı*'nda halk edebiyatının motif ve anlatım olanaklarına hangi bağlamda ve nasıl bir yaklaşımla yer verdiğidir. Bunun yanı sıra, Bedreddin olayının sözel bellekte yorumlanmış biçimiyle Nâzım'ın metni arasındaki ilişkiye de değinilecektir. Bu doğrultuda otoriteye başkaldırı niteliğindeki sosyal isyan hareketlerinin halk edebiyatındaki yeri ve eşkıyalık miti, Nâzım'ın Bedreddin olayını yorumlarken sözlü geleneğin dinamiklerine nasıl başvurduğunu açıklamak için üzerinde durulacak diğer başlıklardır.

B. Metnin Kurgusu ve Menkıbe Türüyle Bağlantısı

Şeyh Bedreddin Destanı'nda iç içe geçmiş olarak birden fazla anlatıya yer verilmektedir. Söz konusu anlatılarda, menkıbe geleneğinden motiflere yer verildiği gibi tasavvuf söylemiyle ilişki kurulmuştur. Bu konu, metnin içeriğine değinerek açıklanabilir.

Hikâye iki farklı anlatı zamanı üzerine kurgulanmış, günümüzde geçen kısımlardan oluşan çerçeve anlatı içine Şeyh Bedreddin'in tarihsel hikâyesi yerleştirilmiştir. Hikâyenin akışı içinde geçmiş ile şimdi arası gidip gelmeler bulunmaktadır. Anlatıcı aynı zamanda günümüzde geçen kısımlarda hikâye kişisi olarak olayların içinde yer almaktadır. Anlatı zamanları iki olay zincirini kapsamaktadır. Bunlardan günümüzde geçen kısımda anlatıcı karakter, eser yayımlandığı sırada cezaevinde olan Nâzım'ın kimliğiyle örtüşmektedir ve bu bakımdan otobiyografik bir yön söz konusudur. Bu kısımlarda, hapisanede tutuklu olan bir siyasi mahkûmun ağzından, Darülfünun İlâhiyat Fakültesi tarihî kelim

hocası olan Mehmed Şerefeddin Efendi'nin 1925 tarihli *Simavne Kadısı Oğlu Bedreddin* isimli kitabını okuduğu sırada Şeyh Bedreddin üzerine düşündükleri anlatılmaktadır. Aynı zaman diliminde anlatıcı, hapishanedeki “ıdamlık eşkıya” (224) oldukları vurgulanan diğer mahkûmlarla ilgili gözlemlerini aktarır ve yorumlarda bulunur. Sonrasında uyumak üzereyken metafizik bir hadise gerçekleşir ve Börklüce'nin müridi olan “ak libaslı” birinin kılavuzluğunda içinde bulunduğu zamandan ve mekândan ayrılarak Bedreddin'in çağına doğru yola çıkar.

İlk bölümden sonra, Şeyh Bedreddin ve arkadaşları Börklüce Mustafa ile Torlak Kemal'in hikâyelerine geçilmektedir. Bu kısım, on dört bölüme ayrılmıştır ve on dört bölümün dördü nesir, onu nazım şeklinde yazılmıştır. Bedreddin olayının anlatılmasından sonra anlatıcı günümüze döner ve Bedreddin'le ilişkilendirdiği güncel iki olayı içeren iki hikâye ekleyerek anlatıyı bitirir.

Nâzım, *Şeyh Bedreddin Destanı* üzerine yaptığı bir açıklamada “Burada şekil bakımından halk vezni unsurları, Divan edebiyatı unsurları bence azami haddinde kullanılmıştır” (Aktaran Çalışlar 69) diyerek eserini oluştururken her iki edebiyat geleneğine de başvurduğunu ifade etmektedir. Metinde şekil ve üslup olarak halk şiirinden yararlanıldığını gösteren bölümlere değinmeden önce Divan edebiyatına nasıl yer verildiğine açıklık getirilmelidir.

Asım Bezirci, *Şeyh Bedreddin Destanı*'nda 15. yüzyıl Osmanlı sarayının anlatıldığı bölümü, metinde Divan edebiyatından yararlanıldığına örnek gösterir (143). Bu bölümde, Osmanlı iktidarı acımasız ve adaletsiz bir yönetici sınıf olarak betimlenmektedir:

Sedirde al yeşil, dal dal Bursa ipeklisi,
duvarda mavi bir bahçe gibi Kütahyalı çiniler,
gümüş ibriklerde şarap,

bakır lengerlerde kızarmış kuzular nar idi.
Öz kardeşi Musayı ok kirişiyle boğup
yani bir altın leğende kardeş kanıyla aptest alarak
Çelebi Sultan Memet tahta çıkmış hünkâr idi.
Çelebi hünkâr idi amma
Âl Osman ülkesinde esen
bir kısırlık çılgılığı, bir ölüm türküsü rüzgâr idi.
Köylünün göz nuru zeamet
alın teri timar idi.
Kırık testiler susuz
su başlarında bıyık buran sipahiler var idi (229).

Bezirci'ye göre, burada kullanılan “idi” redifleri ve mısra yapısı Divan şiirindeki gazel türünün dönüştürülmüş biçimidir (143). Fakat Bezirci'nin savı, Divan edebiyatının genel karakteristiğiyle uygunluk göstermemektedir. Öncelikle “idi” redifinin Divan şiiri için ayırt edici bir kullanım olduğu söylenemez. “idi” redifi halk şiirinde de kullanılabilir. Mısra yapısı ise Nâzım'ın uyguladığı serbest nazım tekniğinin bir örneğidir ve kaynağının beyit olduğuna dair gösterilebilecek bir kanıt bulunmamaktadır. Bu bölümün Divan şiiriyle ilişkisi ancak “hünkâr”, “rüzgâr”, “timar” gibi mısra sonu sözcüklerindeki “a” vokallerinin Osmanlıca yazımlarında uzun okunmasından dolayı Divan şiiri söyleyişini belli bir dereceye kadar çağrıştırmasıyla sınırlıdır. Buradaki anlatım Divan şiirinin biçimi üzerinden Osmanlı saray yaşantısının tasviri olarak okunamayacağı gibi metnin genelinden Nâzım'ın Divan edebiyatı ile Osmanlı yönetici sınıfı arasında temsiliyet ilişkisi kurduğuna dair bir çıkarım da yapılamamaktadır. Öyleyse Nâzım'ın *Şeyh Bedreddin Destanı*'nda Divan edebiyatı unsurlarına yer verdiği yönündeki ifadesi Şeyh Bedreddin'in

karakterize edilmesinde başvuru tasavvufi söylemle açıklanabilir. Metinde hangi bağlamda yer aldığına ileride değineceğimiz tasavvuf düşüncesi ve terminolojisi, Divan edebiyatının başat unsurlarındandır. Fakat tasavvuf söylemine sadece Divan edebiyatı geleneği içerisinde değil halk edebiyatında da yer verilmektedir. Bu nedenle metinde tasavvufi söylem bağlamında her iki gelenekle bir ilişki kurma söz konusudur.

Halk edebiyatının ve özellikle halk şiirinin şekil özelliklerinin metindeki yansımaları ise oldukça belirgindir. Özellikle metnin onuncu bölümü halk şiirinin şekil özelliklerinin kullanılması bakımından önemlidir:

Karanlıkta durdular.

Sözü O aldı, dedi:

«— Ayasluğ, şehrinde pazar kurdular.

Yine kimin dostlar

yine kimin boynun vurdular?»

Yağmur

yağıyordu boyuna.

Sözü onlar alıp

dediler ona:

«— Daha pazar

kurulmadı

kurulacak.

Esen rüzgâr

durulmadı

durulacak.

Boynu daha

vurulmadı

vurulacak.» (248)

Alıntılanan mısralar “daha pazar kurulmadı kurulacak/ esen rüzgâr durulmadı durulacak/ boynu daha vurulmadı vurulacak” şeklinde üç dize hâline getirildiğinde hecenin 4+4+4/ 4+4+4/ 4+4+4 kalıbı ortaya çıkmaktadır. Ayrıca metnin bu bölümünde halk edebiyatının yaygın olarak görülen dedim-dedi kalıbına da yer verildiği görülmektedir:

sözü ben aldım, dedim :

«— Ayasluğ şehrinin kapısı nerde?

Göster geçeyim!

Kalesi var mı?

Söyle yıkayım.

Baç alırlar mı?

De ki vermeyim!»

Sözü O aldı, dedi:

«—Ayasluğ şehrinin kapısı dardır.

Girip çıkılmaz.

Kalesi vardır,

kolay yıkılmaz.

Var git al atlı yiğit

var git işine!...»

Dedim: «— Girip çıkarım!»

Dedim: «—Yakıp yıkarım!»

Dedi: «—Yağış kesildi

gün ağarıyor.

Cellât Ali,

Mustafayı

çağırıyor!

Var git al atlı yiğit

var git işine!..» (249)

Karakterler arasında geçen diyaloglarda dedim-dedi kalıbının kullanılması metindeki söyleyişi halk şiirine yaklaştırmıştır. Âşık Reyhânî'nin “Dedim bahçe dedi benem/ Dedim gül ver dedi olmaz/ Dedim arı dedi benem/ Dedim bal ver dedi olmaz” şeklindeki dördlüğü bu kalıbın halk edebiyatındaki kullanımına örnek olarak hatırlatılabilir. Değinilen bu hususlar üzerinden Nâzım'ın halk şiirinin şekil ve ifade olanaklarından yararlanarak, sözlü edebiyatı halkın sesini ve duyuşunu yansıtmak amacıyla ön plana çıkardığı görülmektedir.

Nâzım'ın bu eserinde, ele aldığı konu kadar konuyu işleyiş biçimi bakımından da halk edebiyatının kaynaklarına önemli ölçüde başvurduğu görülmektedir. *Şeyh Bedreddin Destanı*'nın halk edebiyatıyla ilişkisini içerik düzleminde incelemek için öncelikle anlatıda sözel bellekten ödünçlenen motiflere odaklanılabilir.

Şeyh Bedreddin Destanı'nın giriş kısmı, Nâzım'ın eserini nasıl kaleme aldığını açıkladığı bir ön söz niteliği taşımaktadır. Ön söz, Nâzım, hapisanede Mehmed Şerefeddin Efendi'nin kitabından Şeyh Bedreddin'in hikâyesini okuduğunu belirtmesiyle başlamaktadır. Mehmed Şerefeddin'in onu “âdi bir Türk

köylüsü” olarak nitelendirmesine karşılık, anlatıcı, Bedreddin’in Marksist ideoloji bağlamında köylü sosyalizminin bir temsilcisi olduğu yönündeki fikirlerini okurla paylaşır. Buradan Nâzım’ın eserini yazma amacının biraz da, resmî tarihin Şeyh Bedreddin hakkındaki olumsuz hükümlerini eleştirmek olduğu anlaşılmaktadır.

Anlatıcı, Mehemmed Şerefeddin’in kitabından uzun alıntılar yaparak Şeyh Bedreddin, Torlak Kemal ve Börklüce Mustafa’nın Osmanlı’ya başkaldırması ve bunun sonucunda idam edilmesini anlatır. Daha sonra, kitabı okumayı sürdürürken yatağına uzanır ve başının ağrıları içinde kulağına bir ses gelir. Bu ses, geçmişten gelen bir dervişe aittir (227). Buraya kadar gerçekçi bir üslupla seyreden hikâyede olağanüstü anlatımın söz konusu olması bakımından önemli bir kırılma söz konusudur:

— Gürültü etmeksizin denizin dalgalarını aşarak senin yanında bulunuyorum, diyordu.

Döndüm. Denizin üstündeki pencerenin arkasında birisi var.

Konuşan o:

«— Cenevizlilerin sırkatibi Dukasın yazdıklarını unuttun mu? Sakız adasında Turlut tesmiye olunan manastırda ikamet eden Giritli bir keşişten bahsettiğini hatırlamıyor musun? Ben, yani Börklüce Mustafanın ‘dervişlerinden biri’(Vurgu yazara ait) bu Giritli keşişe de böyle baş açık, ayaklarım çıplak ve yekpare bir libasa bürünmüş olarak denizin dalgalarını aşıp gelmez miydim?» (227)

Bunun üzerine anlatıcı pencerenin demirlerinin dışına baktığında kendini Börklüce Mustafa’nın dervışı olarak tanıtan bu esrarengiz kişinin, hiçbir yere tutunmaksızın havada durduğuna şahit olur. Ayrıca “Yekpare libası aktı” (227) diyerek üzerinde beyaz bir giysi olduğunu vurgular. Bundan sonra anlatıcı, dervişin

yardımıyla içinde bulunduğu zamandan ve mekândan ayrılarak geçmişe doğru bir yolculuğa çıktığını belirtir:

Başımın ağrısı birdenbire dindi. Yataktan çıktım. Penceredekine doğru yürüdüm. Elimden tuttu. Benden başka yirmi sekiz insanı ve terli çimentosuyla uyuyan koğuştaki bıraktık. Birdenbire kendimi o bir türlü göremediğimiz, denizle duvarımızın birleştiği yerde, kayaların üstünde buldum. Börklücenin müridiyle yan yana karanlık denizin dalgalarını sessizce aşarak yılların arkasına, asırlarca geriye, sultan Gıyaseddin Ebülfeth Mehmed bin ibni Yezidülkirişçi, yahut sadece Çelebi Sultan Mehmet devrine gittik. (227)

Sonrasında anlatıcının, okura anlatacaklarının bu yolculuğa dair olduğunu dile getirmesiyle metnin ön söz niteliğindeki giriş kısmı son bulmakta ve Bedreddin'in hikâyesine geçilmektedir.

Anlatıcı, anlatı içerisinde bu yolculukta yanında bulunan ve Bedreddin olayına tanıklık etmesini sağlayan dervişten “rehberim” diye söz etmektedir. Hikâyenin Bedreddin olayının yaşandığı dönemde geçen kısımlarında, aynı dervişin anlatıcının yanında bulunduğunu ve Bedreddin'in izini sürerken ona kılavuzluk ettiğini görmekteyiz. Bu noktada, metinde Bedreddin olayının yorumlanışında, tarihî olayın olağanüstü motiflerle işlenerek metafizik içerikli bir anlatıya dönüştürülmesinde etkili olan Derviş karakteri, metnin halk edebiyatıyla bağlantısını göstermesi bakımından önemlidir.

Şeyh Bedreddin Destanı'nda olağanüstü biçimde gerçekleşen geçmişe yolculuk ve doğaüstü güçleri olan derviş karakteri halk edebiyatındaki menkıbe geleneğiyle ilişki içerisinde. *Efsane Araştırmaları* adlı kitabında Saim Sakaoglu, IX. yüzyıldan itibaren kullanılan menkıbe teriminin tasavvuf tarihinde sûfilerin

kerametlerini aktaran küçük hikâyeler için kullanıldığını belirtir ve menkıbenin bu yönüyle bir tabiat olayının ya da bir varlığın meydana geliş şeklini açıklayan efsane türünden farklı olduğunun altını çizer (41). Bu anlamda, her iki türde de inandırıcılık esasken, menkıbe türünde veli, derviş ya da evliya olarak bilinen kimsenin mucizeleri ve sebep olduğu olağanüstü olaylara inandırmak söz konusudur. Nâzım'ın metninde karşımıza çıkan derviş karakteri, olağanüstü bir biçimde anlatıcıyla ilişki kurarak onu zamansal ve mekânsal olarak farklı bir gerçekliğe taşımak gibi bir mucize göstermiştir ve bu bağlamda menkıbe geleneğindeki derviş, evliya, Hızır ya da veli figürleriyle paralel okunabilir.

Ahmet Yaşar Ocak, *Alevi Bektaşî İnançlarının İslam Öncesi Temelleri* adlı kitabında Otman Baba ve Hacı Bektaş Veli olarak kabul edilen kimliklere ait anlatılardan örnekler vererek, dervişlerin gelecekte haber verme özellikleri olduğunu ifade etmiştir (150-51). Nâzım'ın metnindeki derviş ise gelecekte değil, geçmişten haber vermesi bakımından geleneksel derviş figürünün dönüştürülmüş biçimi olarak okunabilir. Metinde yer alan derviş karakterinin en önemli mucizesi olan zaman ve mekânlar arası seyahat edebilme özelliği, Anadolu folklorunda veli, ermiş, evliya, Hızır olduğu varsayılan kimselerin yaygın olarak anlatılan kerametleri arasındadır.

Anlatıcıyı içinde bulunduğu zamandan ve mekândan uzaklaştıran geçmişten gelen derviş, halk edebiyatındakine paralel şekilde kurtarıcılık ve rehberlik olmak üzere iki önemli rol üstlenmiştir. Bu noktada geleneksel kalıba uygunluk söz konusudur.

Nâzım'ın metninde anlatıcının bir derviş rehberliğinde olağanüstü şekilde yer değiştirmesi, menkıbelerde yer alan tayyimekân ve tayyizaman motifleriyle paralel okunmalıdır. Bu motiflerin yaygın olarak görüldüğü menkıbe türündeki anlatılarda

doğüstü güçlere sahip bir derviş, Hızır, veli veya evliya gibi ulu kimselerin mucizevî bir biçimde zaman ve mekân değiştirebilmesi söz konusudur. Sinan Gönen *Tayyimekân ve Tayyizaman Bağlamında Ladikli Ahmet Ağa ile İlgili Efsanelerin Çözümlemesi* başlıklı makalesinde olağanüstü biçimde yer değiştirme motifinin yaygınlığına değinir ve bununla ilgili efsane ve menkıbelerin birçoğunda mekân olarak kutsal toprakların zaman olarak ise hac döneminin seçildiğini belirterek bu motifin dinî içeriği de olabildiğine dikkat çeker (176). Nitekim metinde bu tür mucizeleriyle yer alan derviş karakterinin kendisini anlatıcıya başı açık, ayakları çıplak ve yekpare libas içinde bir derviş olarak tanıtmaktadır (227). Buradaki anlatımdan Nâzım'ın, tasavvuftaki sûfilik anlayışını hatırlatan göndermelerde bulunduğu anlaşılmaktadır. Aslında beyaz elbiseli ihtiyar olarak betimlenen derviş ya da Hızır tipi, İslamiyet öncesinin Orta Asya Türk inançlarında da bulunmaktadır, ancak İslamiyet sonrasında Anadolu folklorunda derviş, Hızır ya da evliya ismiyle gelenekteki şeklini almıştır (*Alevi Bektaşî Kültüründe* 196).

İslamiyet'le ilgili olarak özellikle menkıbe gibi dini içerikli anlatılarda derviş, Hızır veya evliya figürünün oluşumunda tasavvuf belirleyici bir etkindir. Buna göre, tasavvufa yer verilmesi bakımından, menkıbelerle Nâzım'ın metni arasında bir ilişki bulunmaktadır. Kuşkusuz halk edebiyatında derviş ve Hızır gibi kahramanlar sadece menkıbelerde değil, masal, efsane, halk hikâyesi gibi diğer türlerde de geçmektedir. Ancak Nâzım'ın metninde derviş tipini ele aldığı bağlam menkıbe geleneğinden ödünçlenmiştir. Bunun en önemli sebebi, Nâzım'ın metninde tasavvufi bir boyutun bulunmasıdır. Ayrıca, menkıbelerde bulunan inandırıcılık şartına paralel olarak, *Şeyh Bedreddin Destanı*'nda tarihsel bir olgunun geleneksel motiflerle mistisize edilerek sunulduğu görülmektedir.

Şeyh Bedreddin Destanı’ndaki bu bölümde, bir menkıbe anlatısı geleneksel bağlamından farklı bir bakışla yorumlanarak yeniden üretilmiştir. Nâzım’ın menkıbelere bakışı da, bu tür metinleri Marksist bağlamda yorumlamayı önermektedir. Ona göre, örneğin Hazreti Ömer’i anlatan menkıbeler bu türün gerektiğinde ezilmiş sınıfların sesi olabileceği bir kimliğe bürünebilir:

İslam medeniyeti denilen büyük ticaret, büyük toprak, köle, hatta bir çeşit manifaktura münasebetleri içinde ezilmiş sınıfların Ömer’in şahsına izafe ederek menkıbeleştirmiş oldukları fıkralar ki bunlar o sınıfların İslamiyet şeklinde ve çevresi içinde tecelli etmek zaruret ve mecburiyetinde olan ideolojileri, hasretleri ve emellerinin bir kısmının ifadesidir. Bilhassa bu bakımdan, bir mücadele silahı olarak Ömer’in menkıbeleri pratikte bizde dahi tetkike değer bir tezahürdür.(...) [B]azı muayyen taktik anlarda bu menkıbeler pekâlâ ileri, inkılâpçı bir vasıta olarak da kullanılabilirler. (*Sanat ve Edebiyat Üstüne* 124)

Nâzım’ın menkıbelerle ilgili bu görüşü, *Şeyh Bedreddin Destanı*’nda menkıbe geleneğine başvurmasındaki motivasyonu da açıklar niteliktedir. Maddecî dünya görüşüne sahip bir şair ve düşünce adamı olan Nâzım’ın menkıbe geleneğinden yararlanmasındaki amaç, ezilen sınıfın özlediği ve aradığı düzenin ifadesi olacak bir dil kullanmak şeklinde düşünülebilir. Diğer taraftan, İslami söylemin ürettiği menkıbe geleneğine, materyalist bir anlayışa sahip olan Nâzım Hikmet’in yapıtında yer vermesi ilk bakışta bir çelişki olarak da düşünülebilir. Ancak, Nâzım’ın Marksizme yaklaşımında akıl ve yürek kavramlarını bütün olarak aldığı unutulmamalıdır. *Şeyh Bedreddin Destanı*’nda bu yöndeki düşüncelerine şu dizelerle yer verir: “Tarihsel, sosyal, ekonomik şartların/ zarurî neticesi bu!/ deme,

bilirim!/ O dediğin nesnenin önünde kafamla eğilirim./ Ama bu yürek/ o, bu dilden anlamaz pek./ O, «hey gidi kambur felek,/ hey gidi kahbe devran hey,»/ der” (247).

Daha sonra bu dizelerin altına not düşerek bir Marksistin olarak dünya ve insana bakışını özetler. Ona göre “Marksist, bir «makina - adam», bir ROBOTA değil, etiyile, kanıyla sinir ve kafası ve yüreğiyle tarihî, sosyal, konkrete bir insandır” (247).

Bu dizelerden de anlaşıldığı üzere Nâzım Hikmet’in menkıbe geleneğine bakışı sadece sınıf mücadelesinde ilerici, inkılâpçı bir rol yüklenebileceği öngörüsüyle sınırlı değildir. *Şeyh Bedreddin Destanı*’nda menkıbe türüyle kurulan ilişkiye bakıldığında geleneğin halkı bir arada tutan, bir anlamda kolektif bilinci sürdürme işlevi gören yönü de devreye girmektedir.

Nâzım’ın *Şeyh Bedreddin Destanı*’nda tasavvufla kurduğu ilişki, Bedreddin’in tarihsel olarak, siyasi karakteriyle birlikte tasavvufi yönüyle de öne çıkan bir figür olmasından kaynaklanmaktadır. Metinde yer alan menkıbe motiflerini değerlendirirken bu noktayı göz önünde bulundurmak gerekir. Bu anlamda Nâzım’ın kurguladığı Bedreddin karakteri siyasal isyancı rolünün yanında tasavvufi düşüncenin de sözcüsü durumundadır. Nâzım’ın Bedreddin’i, kendisine inananların oluşturduğu bir müritler topluluğuna önderlik etmesi bakımından tasavvuf ehli bir derviş olarak alınılmaktadır. Metinde buna örnek gösterilebilecek pek çok ifade bulunmaktadır. Bunlardan birinde Bedreddin’in Osmanlı casusları tarafından gizlice kaçırılması “Bayezid Paşanın diğer tedbiratı saibe ile ormana adamlar bıraktığını, bunların karargâha kadar sokulup Bedreddin’in müritliğine dâhil olduklarını ve bir gece şeyhimizi çadırında uykuda bastırıp kaçırdıklarını duyduk” (255) şeklinde betimlenir ve burada şeyhlik ve müritlik kavramlarına yer verilir. Buna benzer olarak, Bedreddin’in idam edilişinin anlatıldığı kısımda da şeyh mürit ilişkisi bağlamında bir anlatım söz konusudur:

Yağmur çiseliyor.
Gecenin geç ve yıldızsız bir saatidir.
Ve yağmurda ıslanan
yapraksız bir dalda sallanan şeyhimin
çırılçıplak etidir. (258)

Şeyh Bedreddin Destanı’nda Bedreddin’in sûfi kimliği üzerinden tasavvufî ilişki kurulması, Nâzım’ın ideolojik olarak tasavvufu nasıl algıladığını da göstermektedir. Metinde, Bedreddin’in çevresine destekçileri toplama sürecinde müritlik mürşitlik ilişkisine vurgu yapılmaktadır. Bu açıdan, tasavvufî öğretinin yayılma sürecine paralel şekilde Bedreddin’in ilerici fikirlerini mutasavvıf kişiliğiyle bütünlük içerisinde çevresindeki destekçilerine aktardığı görülmektedir. Nâzım’ın bu noktada tasavvuf söyleminin özellikle Anadolu’daki halk hareketlerinde örgütleyici bir rolü olduğundan hareket ettiği düşünülebilir. Bu açıdan bakılacak olursa Nâzım’ın bu metninde tiyatro oyunu Ferhad ile Şirin’deki aşk anlayışına yakın bir yaklaşım gösterdiği, tanrı aşkının ya da ilahî aşkın yerine toplumsal aşkı koymak şeklinde bir tasavvuf anlayışı ortaya koyduğu sonucuna ulaşılabılır. Nitekim daha önce Kuvâyi Milliye’de Kerem ile Aslı, Ferhad ile Şirin hikâyelerine yaptığı göndermeler ve Yunus Emre’ye bakışı açıklanırken Nâzım’ın gelenekteki ilahî aşk kavramına dayalı tasavvuf anlayışını toplumsal mücadele bağlamında bir dönüşüme uğratarak yeniden yorumladığı vurgulanmıştı. Dolayısıyla Nâzım’ın ortaya koyduğu Şeyh Bedreddin figürünün temsil ettiği tasavvuf söylemiyle “Tanrı aşkına gitmeyi, birey aşkından toplum aşkına gitmek şeklinde dönüştür[düğü]” (Yekdeş 78) görülmektedir. Bu anlamda, aksiyon adamı olmasının yanı sıra mutasavvıf karakteriyle de ön plana çıkmış olan Şeyh Bedreddin’in metindeki konumu üzerinden Tanrı aşkının toplumsal aşka yöneltilmesi söz konusudur. Bu yaklaşıma

örnek olarak Mehmed Şerefeddin'in Teshil mukaddimesinde geçtiğini söyleyerek alıntılacağı cümleler verilebilir: “Kalbimin içindeki ateş tutuşuyor. Ve günden güne artıyor, o surette ki kalbim demir de olsa selâbetine rağmen eriyecek” (225)

Tasavvuftaki merhaleleri hatırlatan bu ifadeyi, Nâzım mücadeleye başlama vaktinin geldiğini dile getiren sözler olarak yorumlamış ve şiir biçiminde yazmıştır:

— O âteş ki kalbimin içindedir
tutuşmuştur
günden güne artıyor.
Dövülmüş demir olsa dayanmaz buna
eriyecek yüreğim...

Ben gayrı zuhur ve huruç edeceğim!
Toprak adamları toprağı fethedeceğiz.
Ve kuvveti ilmi, sırrı tevhidi gerçekleştirip
biz milletlerin ve mezheplerin kanunlarını
iptâl edeceğiz... (232-233)

Görüldüğü gibi *Şeyh Bedreddin Destanı*'nda Nâzım, belli bir dönem içinde bir isyan hareketi başlatarak öne çıkan ve bugün de hâlâ tarihsel konumu üzerinde spekülasyonlar yapılan Şeyh Bedreddin'i sınıfsal bir yaklaşımla sosyalist söylemin taşıyıcısı olmuş bir halk kahramanı olarak ele almıştır. Bunu yaparken Hızır anlatılarından ve tasavvuf terminolojisinden beslenerek Bedreddin'in mutasavvıf yönüne ve menkıbe motiflerine yer vermesi, sözlü gelenekle bağ kurmasında etkili olmuştur.

C. Şeyh Bedreddin Destanı’nda Muhalif Söylem ve Toplumsal Eşkîyalık Açısından Halk Kahramanı İmajı

Nâzım’ın kurguladığı Şeyh Bedreddin anlatısında halk edebiyatı geleneği içinden Marksist temelli bir söylem geliştirmesi, sözlü kültürün iktidarla olan ilişkisinde belli bir muhalif söylem üretip üretmediği sorunsalına değinmeyi gerektirmektedir. Bu noktada ilk olarak folklorun iktidar karşısındaki konumunu ve ne derece eleştirel bir tavır sergilediğini açıklamak gerekmektedir.

Jose E. Limon, “Batı Marksizmi ve Folklor-Eleştirel Bir Giriş” başlıklı makalesinde “folklor[un] egemen kültürün görmezden geldiği, değer vermediği, karşı çıktığı, bastırdığı ya da fark edemediği insan deneyimlerinin, gözlemlerinin ve başarılarının çeşitli alanlarını temsil ettiğine” (227) dikkat çekerek, folklor ürünlerinin muhalif bir yönünün olduğunu belirtmektedir. İlk olarak Marksist kuramcıların sorunsallaştırdığı folklor iktidar ilişkisinde iki temel algı söz konusu olmuştur. Batı Marksistlerinin folkloru egemen ideolojinin uzantısı gören yaklaşımlarına karşılık, Gorki ve ardıllarının oluşturduğu Sovyet Marksistleri onu ezilen kitlenin ortak dertlerini yansıtan bir yapı olarak konumlandırmışlardır (Limon 213). Örneğin, Rus kuramcı Vladimir Propp, *Folklor: Tarih ve Teori* adlı kitabında folkloru “[Ö]ncelikle ezilen sınıfların, yani köylülerin ve işçilerin, aynı zamanda da toplumsal alt sınıflara doğru çekilen orta tabakanın sanatı” (12) olarak sınıfsal bakış açısıyla tanımlamakta ve aristokrat sınıfın folklorundan söz edilemeyeceğini vurgulamaktadır.

Folklorun muhalif karakteriyle ilgili olarak William Fox, “Folklor ve Fakelore: Bazı Sosyolojik Düşünceler” başlıklı makalesinde folklorun egemen kültürle gerilimli bir ilişkisi olduğundan hareketle “toplumsal düzene karşı direnme ya da muhalefet için en azından potansiyel bir kültürel temel sağladığını” (39)

belirterek, dolaylı ve dolaysız olarak mevcut toplumsal düzene muhalefet eden isyan ve devrim folklorları olduğuna değinir. Buna karşılık, düzene saldırı ve başkaldırı niteliğindeki folklor ürünlerinin belli bir politik mesaj içerdiğini söylemenin pek mümkün görünmediğini dile getirir (40). Fox, folklorun sınıfsal boyutundan hareketle muhalefet etme potansiyeli taşıdığı görüşünü paylaşırken, folklorik ürünlerde görülen başkaldırı söyleminin önemine dikkat çekmektedir. Fox'un dikkat çektiği bir diğer nokta da, bu tarz metinlerde yer alan muhalif söylemin somut olarak politik bir görüşe dayandırılmayacağı veya folklorun doğasından belirli bir ideolojinin sözcülüğünü yapmasının beklenemeyeceğidir. Bu da folklorun kendisinin sınıfsal bir gösterge olarak tanımlandığında dahi folklor metinlerinin belirli bir politik söylemi bildirmek amacıyla üretilmiş olamayacağı anlamına gelmektedir. Öyleyse, folklorun muhalif konumundan anlaşılması gereken toplumsal problemlerin özellikle de yöneten yönetilen çatışmasının yansıma alanlarından biri olabilmesidir. Folklor, mevcut yönetime ve toplumsal düzene yönelik başkaldırı ve isyan söylemini dillendirme potansiyeli taşıyabilmektedir.

Folkloru egemen sınıfa yönelik direniş ve başkaldırının ifadesi olarak ele alan yaklaşımlar Rusya'da devrimle birlikte ortaya çıkmaya başlamıştır. Rusya'nın o dönemdeki siyasi ortamında sanata atfedilen, sınıfsal mücadeleyi esas alma ve ideolojiyi ifşa etme misyonuyla ilgili olarak halk edebiyatı da köylü ve işçilerden oluşan emekçi kitlelerin sesini duyuran ve mücadelecî yönünü yansıtan bir alan olarak tanımlanmaktaydı.

Bu yaklaşımın ilk örneği, burjuva sanatı ile halk sanatı arasındaki ayrım dikkat çeken Gorki'nin bildirisinde folklorun karakteri üzerine ortaya koyduğu fikirlerde izlenebilir. "Sanat alanındaki en derin ve parlak kahramanlar[ın] emekçi

halkın sözlü edebiyatı ile folkloru tarafından yaratıl[dığını]” (7) belirten Gorki, halk edebiyatının özünde mücadelecı ve dönüştürücü bir gücü olduğunu vurgular:

Eski masalları ve efsaneleri bildiğinizden şüphe duymuyorum. Fakat onların esas ve gerçek anlamını daha derinden anlamanızı ve algılamanızı çok isterim. Bu anlam, kadim insanların kendi işini kolaylaştırma, verimliliği arttırma, iki ve dört ayaklı düşmanlara karşı silahlanma, ayrıca söz gücü; ‘büyü ve sihir sözleri’ ile insanları ve onların mücadele ettikleri tabiat olaylarını etkileyebilme isteğinden ibarettir. Sonuncusu özellikle çok önemlidir. (3)

Gorki, bu bildirisinde folklor ürünlerini ezilen sınıfın yaratıları olarak belirlemektedir. Ona göre “emekçi halkın tarihini anlamak” (110) için folklordan yararlanılması gerekmektedir. Çünkü folklor, toplumsal bellek üzerinden tarihsel gerçekliğe ayna tutan bir kaynaktır. Folklorun tarihselliği, egemen sınıfın söylemini yansıtan tarih anlayışından farklı olarak işçi ve köylülerin oluşturduğu proleter sınıfın kültürel hafızasına dayanır. Bu da folklor yaratılarında yer alan mücadele pratiklerini sınıf savaşımının birer görünümü olarak okumaya elverişli kılar.

Gorki’nin yukarıda özetlenen görüşleri aynı zamanda, Sovyet Rusya’da folklorun sosyalist söyleme yedeklenmesine örnek teşkil etmektedir. Bu anlamda Gorki, o dönemde Sovyet realizminin biçimsel ve ideolojik olarak şekillenmesinde doğrudan etkili olmuş, kendisinin yanı sıra Jdanov ve Plehanov gibi Rus Marksist kuramcı ve eleştirmenleri de edebiyatın genel mantığı içerisinde halk edebiyatına özel olarak eğilmişlerdir.

Nâzım’ın tarihsel izlekleri sınıf mücadelesi bağlamında değerlendirirken destan başlığı altında kurgulaması da Gorki’nin anlayışına paralel okunabilir.

“[K]ahramanlık destanları ve şövalye romanları[nı], feodal soylular sınıfının sanatı”

(107) olarak ele alan Gorki, bu tür eserleri egemen sınıfın değerlerini yansıtmamasından dolayı olumsuzlamakta, kahramanlık destanlarını da aynı kategoriye dâhil ederek destanların aristokrat sınıfın “işgalci” (107) söylemini taşıdığını vurgulamaktadır.

Nâzım Hikmet’in özellikle *Kuvâyi Milliye*’de destan anlatılarındaki geleneksel kahramanlık temsilleriyle ilgili müdahalesini bu doğrultuda açıklamak mümkün görünmektedir. *Şeyh Bedreddin Destanı*’nda Nâzım’ın destan kahramanlarını sınıfsal temelli bir halk tanımı yaparak seçmesi ve onu emekçi, ezilen bir kitle olarak yüceltmesi Gorki’nin açıklamalarıyla örtüşmektedir. *Kuvâyi Milliye*’de tekrar edilen “destânımızda yalnız onların maceraları vardır” dizelerinde “onlar” a yapılan vurgu aynı zamanda metnin bir destan metni olarak halkın mücadelesine odaklanmasından dolayı o güne kadarki yönetici sınıfların anlatılarına ve siyasi konumuna karşıt bir içeriği olduğunu ifadesidir. Yine bununla ilgili olarak *Şeyh Bedreddin Destanı*’nda resmî tarihin olumsuzlayıcı bakışı karşısında toplumsal belleğin Şeyh Bedreddin’i kahramanlaştırdığı yönündeki anlatımı da aynı bağlamda yorumlamak mümkündür. Bu anlamda Nâzım’ın kahramanlık temalı destanlara yaklaşımının Gorki’nin fikirleriyle paralel olduğu ve destan türünü dönüştürürken benzer bir bilinçle müdahalelerde bulunduğu öne sürülebilmektedir.

Halk edebiyatı metinlerinin yeri geldiğinde muhalif söylem üretmeleri, folklorun halkın kültüründeki yeri ve üstlendiği rollerle ilgili yönünü göstermektedir. Söz konusu roller, folkloru işlevsel açıdan yaklaşmayı gerektirir. William R. Bascom, “Folklorun Dört İşlevi” başlıklı makalesinde folklorun işlevlerini “eğlenme, eğlendirme”, “toplumsal kurumları doğrulama”, “eğitici olma”, ve “sosyal uyumu sürdürme” olarak belirler. Bascom’un belirlediği bu dört işlevin ortak özelliği folkloru sistemin devamlılığını sürdüren ve geleneği koruyan bir yapı olarak konumlandırmasıdır. Bascom’un deyimiyle, folklor “kültürün istikrarlılığını

sürdürmesi için önemli bir mekanizmadır” (143) ve bu anlamda folklorun genel karakteri var olan kültürel değer ve pratikleri yeniden üretmektir. Bascom’un tespitlerine ek olarak “Protesto: Folklorun Beşinci İşlevi” başlıklı makalesinde İlhan Başgöz, folklorun beşinci bir işlevi olarak kurulu düzeni eleştirme bağlamında protesto işlevinden söz eder. Başgöz’e göre, folklor çatışmaları büyütme, başkaldırmalara destek olmak, kurulu düzene ve değerlere direnmeleri aralamak, onları yıkmaya kalkışanlara güç vermek gibi bir işlev de gör[mektedir] (2). Başgöz, aynı makalesinde Köroğlu ve Pir Sultan Abdal gibi kimlikler üzerine kurulu hikâye, söylenti ve türküler var olan düzeni değiştirme yönünde bir söylem içermeleri ve toplumsal eleştiride bulunmalarından dolayı protesto fonksiyonuna örnek olarak ele almaktadır.

Folklor ürünleri içerisinde protest yaklaşımın ön planda olduğu birçok metin bulunmaktadır. Fakat Köroğlu, Pir Sultan Abdal veya Dadaloğlu gibi isimleri tarihsel birer kişilik olarak ele almak ve bu isimlerin geçtiği metinlerin bütününe doğrudan başkaldırı içerikli eserler kategorisinde konumlandırmak bazı çelişkileri doğurmaktadır. Öcal Oğuz, folklor ürünlerinin yapısındaki değişkenlik ve bağlam sorunu üzerinde durduğu “Halk Şiirine Yansıyan Osmanlı İmajının Anlatım Ortamı Çözümlemesi” başlıklı makalesinde halk bilimi metinlerinin her anlatım ortamında, her olay, durum, çevre, kişi ve konu etrafında değişebildiğini vurgulamakta ve folklor ürünleri için değişmez metin ve değişmez anlatım ortamı gibi kavramların söz konusu olamayacağına değinmektedir (99). Oğuz, Köroğlu ve Pir Sultan’ın yönetici sınıfa karşı başkaldırı sembolü olarak ele alınmasına rağmen, aynı şairlerin iktidara yönelik olumlayıcı ve itaatkâr bir tavırla söylediği şiirlerini örnek göstererek, tek bir Köroğlu ya da Pir Sultan Abdal kimliğinden söz edilemeyeceği sonucuna ulaşır. Örneğin Pir Sultan, bir şiirinde “Yürü bire Hızır Paşa/ Senin de

çarkın kırılır/ Güvendiğin padişahın/ O da bir gün devrilir” (Aktaran Oğuz 103) diyerek tam anlamıyla otorite karşıtı bir tavır sergilerken, bir başka şiirindeki “Sekiz bin Arnavut dokuz bin Tatar/ Kimi Gülbeng çeker, kimi ok atar/ On iki bin serdar elinde teber/ Yüz bin Urum eri cara gel demiş” (104) dizeleriyle Osmanlı iktidarını olumlayıcı bir portre çizmektedir. Bu gibi örnekleri çoğaltmak ve halk bilimi metinleri içerisinde çeşitlendirmek mümkündür. Örneklerden yola çıkarak Osmanlı devri halk şiiri örneklerinin yüzyılımızın başından itibaren, oluşturulan veya benimsenen ideolojilerin düşünsel alt yapısının birer hammaddesi gibi anlaşıldığını ifade eden Oğuz, halk bilimi metinlerinin ulusal, sınıfsal, dinsel veya başka bir grupsal kimlik oluşturma yolunda işlevselleştirildiğini belirtmektedir (99). Sonuç itibariyle kimlik inşası da folklorun işlevlerinden biridir ve belli bir grubun kendini tanımlaması ve üyelerine aidiyet duygusu aşılmasında folklor önemli bir role sahip olmaktadır.

Folklorun muhalif karakteri ortaya konulurken metinlerin anlatım ortamı ve bağlamı göz önünde bulundurulmalıdır. Dolayısıyla Nâzım’ın anlatısında halk edebiyatındaki Köroğlu ve Pir Sultan Abdal gibi isyancı karakterleri nasıl yorumladığına değinirken, ister anlatı kahramanı ister anlatıcı konumunda olsunlar bu karakterleri tarihsel bir şahsiyet veya söz konusu metinleri üreten yaratıcı bir kimlik olarak düşünmek yerine, belli bir grubun söylem ve zihniyetini yansıtan anonim figürler şeklinde konumlandırmak gerekmektedir.

Nâzım Hikmet, *Şeyh Bedreddin Destanı*’nda oluşturduğu eşkıya figürünü halk anlatıları kapsamında yorumlamış, tarihsel karakter olan Bedreddin’i folklor ürünlerindeki isyancı veya eşkıya örnekleriyle ilişkilendirmiştir. Bu açıdan bakıldığında Şeyh Bedreddin gibi bir tarihsel karakteri anonim bir kimliğe dönüştürmüştür.

Nâzım'ın *Şeyh Bedreddin Destanı*'nda halk edebiyatı geleneğiyle kurduğu ilişkiyi açıklarken değinilmesi gereken bir diğer husus da metindeki kahraman temsilinin kurulmasında sözlü kültürün nasıl bir etkisi olduğudur. Halk edebiyatında, halkın hakları için adaletsiz yöneticilerle mücadele eden Pir Sultan Abdal, Dadaloğlu, Koroğlu gibi kahramanlar etrafında üretilmiş birçok anlatı bulunmaktadır. Dolayısıyla bu anlatılarda yaratılan halk kahramanı imajının metindeki Şeyh Bedreddin karakterinin şekillenmesinde önemli bir katkısı olduğu görülmektedir.

Türkiye'de folklordaki başkaldırı ve direniş söyleminin yaygın bir örneği olarak Pir Sultan Abdal ön plana çıkarılan bir kimlik olmuştur. *Pir Sultan Abdal* ve *Pir Sultan Abdal Geleneği* başlıklı incelemesinde İlhan Başgöz, Pir Sultan'ın kavga şiiri olarak tanımlanabilecek şiirlerine dikkat çekmektedir. Bu tarz şiirlerde, bir kurtarıcıyı yani “Şah”ı bekleme, umut etme ve halkı zorba hükümdara karşı ayaklanmaya çağırma, yenilgiye uğrama gibi temalar ön plandadır. Bu şiirlerden hareketle İlhan Başgöz, Pir Sultan'ın mücadelesinin temelinde yeni bir toplum düzeni arayışı olduğunu dile getirir. Bu arayışın merkezinde ise yönetime duyulan tepki vardır. Başgöz'ün belirttiğine göre “Pir Sultan, içinde yaşadığı düzenin sosyal ve ekonomik temelinden çok güçlülere ile kavgalıdır. Onun baş düşmanları Osmanlı düzeninin adalet dağıtıcıları, kadıları ve müftüleri; siyasi gücü elinde tutanları (...) ve Sultan[dır]” (48). Başgöz, âşıklık geleneğinde yönetici sınıftan paşa ve memur gibi kimselerin halka uygulandıkları baskıları eleştirel bir dille anlatmanın söz konusu olduğunu fakat bu eleştirilerin Sultan'a yönelmediğini vurgulayarak Pir Sultan şiirlerinde en ağır yergilerin Sultan'ın şahsını hedef aldığına dikkat çekmektedir.

Şol icra Tanrı'sız yatmaz uyumaz

Ne yapayım benim de bir ahım var

Hünkâr sağır olmuş ünümü duymaz

Masumlar boğdurur padişahım var (Gölpınarlı 57)

Pir Sultan şiirlerindeki isyancı ve mücadeleci karakteri yansıtan bu özellik, doğrudan Sultan'ın mutlak otorite konumunda olduğu Osmanlı yönetim sistemine başkaldırıyı temsil etmektedir. Bugün için de benzer şekilde Pir Sultan şiirlerinin etkili ve güncel kalabilmesi şiirlerinin toplumun adalet arayışını ve mücadelesini yansıtmışından dolayıdır. Yine bu konuyla ilgili olarak İrene Melikoff, *Pir Sultan Abdal Üzerine* başlıklı makalesinde Pir Sultan geleneğinin güncel durumlarla ilişkilendirilerek politik ve muhalif bir şiir tarzını imlediğini belirtmektedir. Melikoff, “halk kahramanı oldu ve isyanı halk haklarını savunmak için ve baskıya karşı mücadeleler hareketi olarak görülüyor” (13) sözleriyle bu gelenek etrafında efsaneleşmiş bir Pir Sultan imgesi oluştuğunu ifade etmektedir.

Pir Sultan Abdal şiirleri, alevi kültürü ve bakış açısının değerlerini önemli ölçüde yansıtmaktadır. Abdülbaki Gölpınarlı ve Pertev Naili Boratav, hazırladıkları *Pir Sultan Abdal* adlı kitapta “Anadolu’da, Azerbaycan’da ve Rumeli’deki Alevi ve Bektaşî topluluklarında sık sık ismi anılan Pir Sultan’ın nefesleri de kuşaktan kuşağa aktarıldığını” belirtir (32). Pir Sultan şiirlerinin güncelleşerek yaşaması, bu şiirlerin toplumcu bir yaklaşım üzerinden okunduğunda halkın ortak arayış ve acılarını ifade etmesinden dolayıdır ve folklorun politik bir fonksiyon yüklenmesinde başkaldırı içerikli Pir Sultan şiirlerinin önemli bir yere sahip olduğu görülmektedir. Toplumsal protesto bağlamında Pir Sultan figürü isyancı bir kahramanlık anlayışını imlemekle ve isyan duygusunun ifadesi olan şiirlerde yaşamaktadır. Bu bakımdan özellikle alevi Bektaşî kültürü içinde hem efsaneleşmiş bir halk kahramanı olarak anılmakta hem de sözlü kültürün yarattığı sosyal içerikli şiir tarzıyla özdeşleşmektedir.

Halk edebiyatında otoriteye başkaldırı niteliğindeki isyancı söylemle ön plana çıkarılan Dadaloğlu ve Köroğlu şiirleri, Pir Sultan Abdal geleneğine paralel okunabilmektedir. Dadaloğlu ve Köroğlu'nun dilinden söylenmiş olan şiirlerde Pir Sultan'ın protest metinlerindeki yakını bir muhalif tavır söz konusudur. Her ikisinde de iktidarla yaşanan problemler ve halkın maruz kaldığı baskılar bu şiirlerde anlatılmaktadır. Özellikle Azeri ve Anadolu sahasında Köroğlu'nun halktan yana bir tavır alarak yöneticilerle mücadele etmesini konu alan anlatılar oldukça yaygındır. Dadaloğlu ve Köroğlu figürleri de Pir Sultan Abdal gibi ezilen köylünün acılarını ve mücadelesini temsil eden toplumsal kahramanlar olarak tanımlanmışlardır. Bu açıdan Dadaloğlu da Köroğlu'na benzer bir kahraman olarak şiirlerinde halkın acılarının ve mücadelesinin sesi olarak yorumlanmıştır.

Dadaloğlu'nun başkaldırı içerikli şiirlerinde Çukurova ve Toroslar'da yaşayan köylülerin toprak sorunları ve devletin zorunlu iskân politikasının bu bölgede göçebe olarak yaşayan halk üzerindeki olumsuz etkisi dile getirilmektedir. Dadaloğlu şiirlerinde bu duruma sebep olan yönetici sınıfa yönelik tepki dikkat çekmektedir: “Derviş Paşa gayrı kına yakınsın/ Böbür böbür dört bir yana bakınsın/ Emme bizden gece gündüz sakınsın/ Öç alırsız ilk fırsatı bulanda” (Uyguner *Dadaloğlu*, 24) dizeleri buna örnek olabilir.

Halk edebiyatı metinlerindeki direniş ve başkaldırı söyleminin bir diğer sembolü olan Köroğlu ise Dadaloğlu'na göre daha tanınmış ve etkili olmuş bir figürdür. Azeri ve Anadolu sahasında hakkında birçok rivayet üretilmiş olmasından da anlaşıldığına göre Köroğlu miti anlatı çeşitliliği bakımından oldukça zengindir. Bu açıdan Pir Sultan ve Köroğlu iki önemli örnek durumundadır. Pir Sultan için yapılan başkaldırı sembolü şeklindeki mitleştirme, Köroğlu'nda da benzer şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bununla birlikte Pir Sultan, Köroğlu'ndan farklı olarak, daha

politize edilmiş bir isyancı kimliğini imlemektedir. Bu farklılığı tarihsel koşullar ve Pir Sultan geleneğinin Alevi öğretisiyle olan derin ilişkisi çerçevesinde yorumlamak gerekir.

Köroğlu'nun otoriteye karşı mücadele veren bir isyancı olduğunu belirten Pertev Naili Boratav, *Köroğlu Destanı* adlı kitabında "Köroğlu hükümete karşı isyan etmiş bir haydut olmak itibarıyla tamamen bir Celali tipi arz ediyor" (99) diyerek onun bu yönüne vurgu yapmaktadır. Köroğlu'nu tarihte yaşamış bir kahraman olarak tanımlayan bu tarz yaklaşımlara karşılık sözlü kültürde yer alan anlatılarda onun "hikâye kahramanı", "masal kahramanı", "destan kahramanı" ve "ozan tipi" (*Köroğlu Destanı* 113) gibi Pir Sultan örneğine benzer şekilde farklı biçimlerde temsil edildiği de görülmektedir. Bununla ilgili olarak Öcal Oğuz da "Folklorda Yeni Yöntemler ve Köroğlu" başlıklı makalesinde Köroğlu metinlerine ilişkin yapılacak araştırmada "tam ve doğru metin" belirlemeye dayalı yöntemlerden uzak durulması gerektiğini çünkü "her coğrafyanın kendi ihtiyaçlarına göre bir Köroğlu yarat[tığını]" (48) vurgulamakta ve böylece Köroğlu anlatılarından ortak bir Köroğlu tipi çıkarılamayacağına değinmektedir.

İsyancı söylemin yer aldığı şiirlerinin ve rivayetlerinin toplumsal bağlamda ele alınmasıyla yaratılan Köroğlu ve Pir Sultan mitleri yazılı edebiyatın da ilgisini çekmiştir. Bunun örneklerinden biri olarak düşünebileceğimiz *Şeyh Bedreddin Destanı*'nda, Bedreddin anlatısının kurgulanışında isyancı rolündeki Pir Sultan ve Köroğlu anlatılarının motiflerinden önemli ölçüde yararlanıldığı görülmektedir. Söz konusu motifler genel olarak halk edebiyatındaki eşkıyalık temalı anlatılarla ilişkilendirilebilir.

Nâzım, *Şeyh Bedreddin Destanı*'nda halk tabanlı bir isyan hareketini yazıya dökerken, eşkıyalık temi etrafında şekillenen rivayetlerden yararlanmıştı. Bu açıdan

Köroğlu ve Pir Sultan'ın başkaldırı çizgisindeki metinleri de eşkıyalık temini içermesi bakımından *Şeyh Bedreddin Destanı*'yla paralel okunabilecek ortaklıklar taşımaktadır. Bu metinlerin birbiriyle ilişkilendiği noktalar kadar, halk anlatılarından modern bir yazılı edebiyat metnine geçişte nasıl bir dönüşüme rastlandığı sorusu da önemlidir.

Pir Sultan Abdal'ı sosyalist anlamda mücadeleci bir halk kahramanı olarak tanımlayan Mehmet Bayrak, İrene Melikoff ve İlhan Başgöz gibi araştırmacılarınkine yakın bir anlayışla onun “ezilmiş insanları saraya ve yöresel egemenlere karşı başkaldırmaya ite[n]” (*Eşkıyalık ve Eşkıya Türküleri* 34) bir siyasi düşüncenin temsilcisi olduğunu ifade eder. Bayrak, Pir Sultan'ın tarihî kimliği etrafında bir Pir Sultan geleneğinin oluştuğuna değinerek, Köroğlu'nu da Pir Sultan'a paralel bir okumayla haksızlıklar karşısında isyan eden bir tür “lider ozan” (36) olarak betimlemektedir.

Özetlenecek olursa, *Şeyh Bedreddin Destanı*'ndaki muhalif yön, halk edebiyatı geleneğindeki Köroğlu ve Pir Sultan kimlikleriyle öne çıkan protest nitelikli anlatılarla etkileşim içindedir. Metinde, muhalif söylem düzleminde halk anlatılarıyla kurulan ilişkiyi ortaya koymak için toplumsal eşkıyalık kavramı temel alınabilir. Eric Hobsbawm'ın, *Eşkıyalar* adlı kitabında formüle ettiği toplumsal eşkıyalık, isyancı karakterdeki Köroğlu ve Pir Sultan mitleri için de geçerli olabilecek genel tespitleri içermektedir. Hobsbawm, toplumsal eşkıyalık veya sosyal isyancılık üzerine sosyolojik bir inceleme niteliğindeki bu kitabında şöyle bir tanımlama yapar:

Toplumsal eşkıyalar, lord ve devlet tarafından suçlu sayılan ama köylü toplumu içerisinde varlığını sürdüren ve köylüler tarafından kahraman, yenilmez, intikam alan, adalet için döğüşen, belki de

özgürlüğün lideri olarak görülen ve her durumda saygı duyulan,
yardım edilen ve desteklenen kanun kaçağı köylülerdir. (12)

Hobsbawm'ın tanımı özellikle Marksist ideoloji bağlamında yorumlanan
Köroğlu ve Pir Sultan mitlerinin mücadelecî yönünü açıklar niteliktedir.
Hobsbawm'ın tanımıyla ilişkili olarak “Toplumsal Tipoloji Olarak Eşkîyalık”
başlıklı makalesinde Karen Barkey, Osmanlı'daki eşkıya tipolojisini inceleyerek
devletin elindeki tarihsel belgelerle anonim halk edebiyatı ürünleri arasındaki
uyuşmazlığa dikkat çekmektedir. Barkey'e göre, “Hükümet görevlileri tanınmış
toplumsal eşkıyaları devlet belgelerinde celaliler olarak tanımlamış ve yerel
önderlere onları imha etmeleri emrini vermişlerdir. Halk edebiyatı ise onları Anadolu
kırsalındaki bütün çocukların hayranlık beslediği kahramanlara dönüştürmüştür”
(180).

Barkey, gerçeğin bu ikisi arasında bir yerlerde olduğu görüşündedir. Devlet,
merkezî otoritesini korumak ve bölgesel denetimi güçlendirmek için toplumsal
eşkîyaları sıradan Celalilerle özdeşleştirmektedir (*Eşkîyalar* 181). Böylece, devletin
resmî söylemiyle ötekileştirilmiş olan eşkıyaların, toplumsal bellekte kahraman
vasfıyla yaşaması gibi çelişkili bir durum ortaya çıkmıştır. Yapılan açıklamalar
çerçevesinde Türk halk edebiyatı anlatılarına bakıldığında, söz konusu çelişkinin
Köroğlu figüründe somutlandığı görülmektedir.

Mustafa Akdağ, *Celali İsyanları* adlı kitabında Köroğlu'nun tarihsel bir
kimlik olarak ele alındığında döneme ait vesikalarda adı geçen bir Celali isyancısı
olabileceğine değinmektedir (122). *Şeyh Bedreddin Tasavvuf ve İsyan* ismini taşıyan
kitabında Şeyh Bedreddin'in şahsiyeti bağlamında başlattığı isyan hareketini
inceleyen Michel Balivet, Bedreddin'in isminin Osmanlı vakayinamelerinde siyasal
ihtirası ve tehlikeli sapkın eğilimleri olan bir kışkırtıcı olarak geçtiğini belirtmektedir

(37). Köroğlu'na benzer şekilde  eyh Bedreddin de, resmî tarih düzleminde olumsuzlanan bir konumda yer almaktadır. Bu bakımdan Köroğlu'nun bir Celali isyancısından halk kahramanı statüsüne yükselmesiyle, tarihî kaynaklarda Osmanlı iktidarına ba kaldıran bir isyancı olarak tanımlanan  eyh Bedreddin'in, Nâzım'ın metninde halk kahramanı olarak kurgulanması arasında benzerlik kurulabilir. Köroğlu'nun toplumsal e kıya kimliği  zerine Nagihan G r, "Sosyal Haydut Düzleminden Halk Kahramanı Statüsüne Bir Yükseliş: Köroğlu ve Serg ze ti" başlıklı makalesinde Azeri ve Anadolu sahası rivayetlerinde bir Celâli isyancısı olarak tanımlanan Köroğlu'nu Hobsbawm'ın formüle ettiği sosyal eşkıyalık imajı bağlamında de erlendirmi tir. Bu makalede, otoritenin olumsuzladığı bir isyancı tipi olan Köroğlu'nun halkın belleğinde kahraman olarak y celtilmesinde Köroğlu anlatılarının üretilme koşullarının önemli etkisi olduğuna dikkat çekilmektedir. Buradan hareketle Nâzım'ın * eyh Bedreddin Destanı*'nda yarattığı sosyal isyancı tipini Hobsbawm'ın tasnifiyle okumak, metnin sözlü kültürün yarattığı halk kahramanı imajıyla bağlantısını ortaya koymaya yardımcı olacaktır:

D) İlk olarak erdemli soyguncu, yasadışı mesleğine bir suç i leyerek değil, bir adaletsizliğin kurbanı olarak ya da halkın göreneklerine göre bir suç oluşturmayan, ama otoritelerin suç kabul ettiği bir eylemde bulunmaktan dolayı zulüm görmekle ba lar (*E kıyalar* 43): Nâzım'ın metninde  eyh Bedreddin, adaletsizliğin doğrudan kurbanı olmasa da, otoritenin halk üzerinde kurduğu baskı ve sömürüye tanıklık ederek isyancı kimliğini oluşturur. Bedreddin'i harekete geçiren halkın zulme u ramasıdır ve bu durum metnin üçüncü bölümünde şöyle betimlenir: "Da  ba larının kalın sesli sipahileri/ güneşin boynunu vurup/ kanını g le akıttılar/ Kıyıda  ıplak ayaklı bir kadın a lamaktadır/ bir sazan balığı yüzünden/ kaleye zincirlenen balıkçının kadını" (232). Benzer  ekilde Köroğlu'nun macerasının, Anadolu-Azeri

rivayetlerinde babasının yöneticiler tarafından haksız yere kör edilerek cezalandırılmasıyla başladığı görülmektedir.

II) İkincisi, erdemli soyguncu ya da sosyal isyancı yanlışları düzeltir:

“Gerçek pratik ne olursa olsun, kuşkuya yer yok ki eşkıya, adaletin temsilcisi sayılırdı” (*Eşkîyalar* 46). Bu doğrultuda Şeyh Bedreddin’in amacı da egemenlerin baskılarına son vererek adil bir toplum düzeni kurmaktır. Metinde, Şeyh Bedreddin, oldukça etkili bir isyan hareketini başlatıp otoritenin gücünü sarsmış olmasından dolayı bir noktaya kadar bu amacını gerçekleştirir. Benzer durum Boratav’ın ifadesiyle “adalet gören bir hâkim” (*Köroğlu Destanı* 110) olarak köylülere yardım eden ve haksızlıklarla mücadeleyle giren Köroğlu için de söz konusudur.

III) Üçüncü olarak, erdemli soyguncu, zenginden alıp yoksula verir:

“[O]toritelere karşı yoksulun desteğini korumak” (*Eşkîyalar* 46) için zenginden alıp yoksula vermek eşkıyalara özgü bir tavır olarak kabul edilebilir. Bu bağlamda, Nâzım’ın yarattığı Şeyh Bedreddin karakterinin sosyal adaletsizliğe son vererek eşitlikçi paylaşımcı bir toplumsal düzen kurma hedefi, yoksulun yanında olma anlamı taşımasından dolayı zenginden alıp yoksula verme olarak yorumlanabilir. Nâzım’ın metninde kurguladığı Şeyh Bedreddin karakteri ile sosyal isyancı figürü Köroğlu arasında zenginden alıp fakire verme konusunda da bir paralellik bulunmaktadır. Metinde Şeyh Bedreddin’in yanında yer alan Börklüce’nin köylüleri sömüren ağaları kılıçtan geçirerek mallarını halka paylaştırdıkları anlatılmaktadır (234). Boratav, Azeri rivayetinde Köroğlu’nun Çamlıbel etrafında büyük bir şehir kurduğunu ve mahalli idarenin zulmünden kaçan fakir halkı himayesine aldığını belirtir (*Köroğlu Destanı* 110).

IV) Sosyal isyancı yalnızca kendini savunmak veya intikam almak için adam

öldürür: “Adil öldürmenin tanımı ne olursa olsun, ‘soylu eşkıya’, en azından böyle

davranmanın yollarını arar ve muhtemelen, gerçek toplumsal eşkıya böyle davranır” (*Eşkîyalar* 50). Toplumsal eşkıyaların şiddete başvurmalarında geçerli bir sebep söz konusu olmalıdır. Bu sebep, kendilerini korumak için bir zorunluluk olabildiği gibi, adaleti sağlamak ya da ezilenlerin intikamını almak adına savaşmak şeklinde de tezahür edebilir. *Şeyh Bedreddin Destanı*’nda Bedreddin, destekçileriyle birlikte Şehzade Murat’ın ordusuyla karşı karşıya gelerek savaşır. Bu mücadelede yenilen Bedreddin daha sonra yakalanır ve asılarak idam edilir. Dolayısıyla ezilenlerin intikamını alma amacını gerçekleştirememiş bulunmaktadır. “Adil öldürme” olarak tanımlanıp tanımlanamayacağı tartışılır olmakla birlikte, metinde Bedreddin’in yanında yer alan Börklüce Mustafa’nın Bedreddin’in savunduğu adalet sistemi gereği toprak üzerinde hakları bulunan ağaları ortadan kaldırdığı ifade edilmektedir: “Duyduk ki, cümle derdinden kurtulup/ piri pâk olsun diye,/ on beş yaşında bir civan teni gibi, toprağın eti,/ ağalar topyekün kılıçtan geçirilip/ verilmiş ortaya hünkâr beylerinin zeameti” (234). Buna paralel olarak savaşçı yönü ön planda olan Köroğlu’nun, şahın adamları olan düşmanlarını kendisiyle beraber harbeden evliyalar ve erenlerin yardımıyla kıldığından söz edilir (Boratav, *Köroğlu Destanı* 17).

V) Toplumsal eşkıya, eğer ömrü vefa ederse halkına şerefli bir vatandaş olarak geri döner. Aslında, topluluğunu hiçbir zaman fiilen terk etmez: Bu özellik, toplumsal eşkıya ya da sosyal isyancı mitinin halkın kültüründeki yerini ve sürekliliğini göstermektedir. “[Y]asaların ve hükümetin pek girmediği ülkenin geri bölgelerinde, eşkıya korunur ve kendisine serbestlik tanınır” (*Eşkîyalar* 50). Bu tespitle ilgili olarak *Şeyh Bedreddin Destanı*’nda Bedreddin’in saygı duyulan mutasavvıf bir âlim olarak yüceltilmesi onun toplumdaki konumunu da açıklamaktadır. Bedreddin idam edildiği için topluluğuna geri dönemez fakat

metinde kendisine bağı olanların yüzyıllar boyunca düşüncelerini devam ettirdiğine değinilmektedir. Bedreddin'in öğretilerini benimsemiş olan bir köy halkı onun bir gün geri döneceğine de inanmaktadır. Resmî tarihte isyancı olarak tanıtılan ve hakkında olumsuzlayıcı yargılar yer alan Şeyh Bedreddin, hayatta olmasa dahi Nâzım'ın metninde varlığını bir halk kahramanı olarak sürdürmektedir. Yine bu bakımdan halkın belleğinde bir kahraman olarak yaşaya gelen Köroğlu ile ortak kaderi paylaşmaktadır.

VI) Halkı ona hayranlık duyar, yardım eder ve onu destekler: “Halk kahramanının yerel ölçütlere göre dürüst ve saygıdeğer biri olmasının yanı sıra her yönüyle öykünülen biri olması doğaldır” (*Eşkîyalar* 53). Buraya kadar değinilen maddelerle de ilgili olarak, sosyal isyancı ya da toplumsal eşkıya, halktan gördüğü destekle varlığını sürdürür ve halk üzerinde etkili olur. Nâzım'ın metninde Bedreddin'in köylü proleter kitlenin desteğini kazanarak, başka bir deyişle halkı arkasına alarak isyan hareketi başlatması söz konusudur: “Biz üç anaydık. Bedreddin çocuğumuz. Ona bir kötülük edecekler diye içimiz titriyordu. Biz üç çocuktuk. Bedreddin babamız. Karanlığın duvarı ardındaki nal sesleri yaklaşır gibi oldukça Bedreddin'e sokuluyorduk” (237). Bu açıdan metinde Bedreddin'in halkla olan ilişkisi geleneksel halk kahramanı imgesine uygun olarak şekillenmiştir. Sözlü kültürde adaletin sembolü olan Köroğlu'na benzer şekilde Bedreddin de halkın yanında yer alarak iktidara baş kaldırmış, ona inanan ve destek olan bir kitleyle hareket etmiştir. Metinde, halkın Bedreddin'e hayranlık ve güven duymasına paralel olarak Köroğlu da halk kültüründe benzer bir imajla yer almaktadır.

VII) Topluluğun hiçbir namuslu üyesi ona karşı otoritelerle işbirliğine girmeyeceğine göre, ölümü ihanet yüzündendir: *Şeyh Bedreddin Destanı*'nda Bedreddin'in kaçırılıp esir alınması kendisine intisap ederek müritleri olan ve

sonradan casus oldukları anlaşılan Osmanlı askerlerinin ihaneti sonucu gerçekleşmiştir: “Bayezid Paşa’nın diğer tedbiratı saire ile ormana adamlar bıraktığını, bunların karargâha kadar sokulup Bedreddin’in müridliğine dâhil olduklarını ve bir gece şeyhimizi çadırında uykuda bastırıp kaçırdıklarını duyduk” (255). Köroğlu rivayetlerinde ise ihanete uğradığına ilişkin belirli bir anlatı bulunmamakla birlikte, ihanet kavramıyla ilgili olarak mertlik vurgusu dikkat çekmektedir. Boratav’ın belirttiği üzere “Tüfek icat oldu mertlik bozuldu” diyen, yeri geldiğinde düşmanla tek başına harp eden Köroğlu ve kahramanları için mertlik mefhumu oldukça önemlidir (*Köroğlu Destanı* 109). *Şeyh Bedreddin Destanı*’nda Bedreddin’in ele geçirilmesi ve mücadelesinin yenilgiyle sonuçlanmasına da ihanet sebep olmuştur. Köroğlu’nun düşman karşısındaki üstünlüğü ise savaşçı yönünün yanı sıra mertliğiyle ilişkilendirilmiştir.

VIII) Toplumsal eşkıya, – en azından teoride – görünmez ve ‘efsunludur’: “Hiç kimse onları ele vermeyeceğinden ve sıradan insanlardan ayırt edilemez durumda olduklarından, tıpkı bir görünmez adam kadar emniyettedirler” (*Eşkîyalar* 58). Nâzım’ın metninde Şeyh Bedreddin, hakları için mücadele ettiği köylülerce sürekli korunmaktadır. Ele geçirilmesi de bu nedenle zor olmuştur. İdam edildikten sonra da bedeni destekçisi olan köylüler tarafından korunur, mezarının yerini kimse bilmez, böylece iktidar sahiplerinin ona ulaşması engellenir. Öğretileri de yöneticilerden gizli olarak asırlarca sürdürülür. Benzer durum, yeri keşfedilemeyen ve bir türlü yakalanamayan Köroğlu için de geçerlidir.

IX) Son olarak sosyal isyancı, adaletin kaynağı olan kralın veya imparatorun değil, yalnızca yerel ‘gentry’nin, rahiplerin veya diğer zalimlerin düşmanıdır: Şeyh Bedreddin, Nâzım’ın yorumunda belirli bir toplumsal dönüşüm ideali doğrultusunda isyan etmiş ve sadece yerel iktidarlara değil, doğrudan devletin başındaki yöneticileri

hedef almıştır. Yine buna paralel olarak Köroğlu da, halkın haklarını savunurken baskı uygulayan bütün egemenlere karşıdır ve hepsiyle mücadele etmekten de kaçınmamaktadır.

Hobsbawm'ın tasnifinden hareketle *Şeyh Bedreddin Destanı*'na bakıldığında sosyal isyancılık bağlamında bir halk kahramanı imajıyla karşılaşılmaktadır. Bu anlamda, Nâzım'ın metnindeki Bedreddin ile halk kahramanı olarak sözlü kültürde yaşayan Köroğlu önemli ölçüde benzeşmektedir.

Nâzım, bu metninde Bedreddin karakterini halk kültüründeki sosyal isyancı ya da toplumsal eşkıya olarak tanımlanan halk kahramanı imajından ödünçlemiştir. Bu noktada, Nâzım'ın *Şeyh Bedreddin Destanı*'nı yazarken sözlü kültürü hareket noktası aldığı öne sürülebilir. Metnin giriş kısmından, Nâzım'ın bu eseri Mehmed Şerefeddin Efendi'nin Şeyh Bedreddin olayı hakkındaki tarih kitabında Bedreddin'in en büyük müridi olan Börklüce Mustafa'ya "âdi Türk köylüsü" (223) diyerek, Bedreddin hareketinin sıradan bir isyan olayı olduğu yönündeki görüşlerini çürütmek için yazdığı anlaşılmaktadır. Bu nedenle sözel bellek, halk edebiyatı geleneği bağlamında Bedreddin anlatısını kurmasında önemli bir kaynak durumundadır. Yazılı tarihin ve resmî ideolojilerin sıradan bir isyan olayına indirgediği ve ötekileyici bakışla geriye ittiği Bedreddin hareketini, Nâzım'ın sözlü kültür içerisinden meşru bir zemine oturttuğu gözlenmektedir. Bu yaklaşımla, bir anlamda yazılı tarih karşısında sözel belleğin halk kültürü içerisindeki rolünü de öne çıkarmaktadır. Bir Celali isyancısı olan Köroğlu'na benzer şekilde Bedreddin'in de sıradan isyancılıktan toplumsal eşkıya statüsüne yükselmesi sözlü kültürün ihtiyaçları çerçevesinde değerlendirilmelidir.

Hobsbawm, toplumsal eşkıyaların kitaplardaki resmî tarihe değil, hatırlanan tarihe ait olduğunu vurgulamaktadır (*Eşkıyalar* 167). Nâzım'ın da Bedreddin

anlatısında eşkıyalık mitlerinin etki gücü ve kültürdeki yeri doğrultusunda bir yaratıma gitmiştir. “Yaşadığı ortamların ihtiyacı ile şekillenerek bir kahramana dönüş[en]” (“Folklorda Yeni Yöntemler ve Köroğlu” 46) Köroğlu’yla yakınlık gösteren Bedreddin Nâzım’ın metninde sosyalizme yerli kaynak arayışının temsili olarak toplumsal eşkıya imajı düzleminde kurgulanmıştır.

Ç. Metinde Şeyh Bedreddin’in Mitleştirilmesi ve Sözlü Kültürün

Konumu

Pertev Naili Boratav, *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği* başlıklı kitabında, halk hikâyelerinin destanlardan farklı olarak toplumda iç tezatların ortaya çıktığı dönemlerin mahsulü olduğunu belirtir (59). Buna göre, sözlü kültürün hikâye anlatıcısı da toplum içerisinde ezilen toplulukların yanında yer almaktadır (97). Anlatıcının ezilen topluluklardan yana bir söylemle kurguladığı ve toplum içindeki sınıfsal çatışmayı konu edindiği *Şeyh Bedreddin Destanı*’nı bir halk hikâyesi olarak okumak mümkündür. Nâzım’ın metninin son bölümünde halk edebiyatıyla kurulan ilişki bu bağlamda dikkat çekici niteliktedir.

Metnin *Ahmed’in Hikâyesi* başlıklı son bölümünde, Şeyh Bedreddin’in efsaneleşerek halkın gözünde kutsal bir yer edindiği ve hâlâ önemini koruduğunu anlatılmaktadır. Bu kısımda Nâzım, anlatıyı metnin yazılış dönemine kadar getirerek, Şeyh Bedreddin’in bir mit olarak günümüzde de varlığını sürdürdüğünü ifade etmektedir. “Ahmed’in Hikâyesi” başlığı altında yer alan bu bölümde, anlatıcı koğuş arkadaşlarına o gece yaptığı metafizik yolculuğu ve bu yolculukta tanıştığı Şeyh Bedreddin ile destekçilerini anlatır. Koğuş arkadaşlarından biri olan Ahmed ise buna karşılık dokuz yaşındayken Balkan harbi öncesinde dedesiyle konakladıkları bir köyde kendisine oranın sakinleri tarafından anlatılan bir Şeyh Bedreddin rivayetini

aktarır. “[D]ünyanın en inatçı, en vergi vermez, en dik kafalı köylüleri” (263) olarak tanınan bu köyün halkı, Bedreddin’in öğretilerini muhafaza etmekte, Şeyh Bedreddin’in bir gün geri döneceğine inanmaktadır. İçlerinden biri, Ahmed ve dedesine Bedreddin’in idam edilmesinin hemen ardından ölü bedeninin üç kişi tarafından gelip alındığını ve gizli bir mezarda saklandığını anlatır. “Bunun böyle olduğundan emin misin?” (264) diye soran Ahmed’in dedesine şöyle cevap verir: “Elbette. Bunu bana anamın babası anlattı. Ona da dedesi söylemiş. Onun dedesine de dedesi. Bu böyle gider” (264). Burada yazarın Ahmet’in ağzından aktardığı Bedreddin’in isminin halkın belli bir kesiminde hâlâ yaşatıldığı ve bir mite dönüştüğü anlaşılmaktadır. Bedreddin’in hikâyesi kuşaktan kuşağa aktarılacak bu hikâye çevresinde bir kahraman miti oluşturulmuştur. Nâzım’ın metninde ortaya koyduğu Şeyh Bedreddin anlatısı bu rivayetlerle ilişkilendirilmiştir.

Şeyh Bedreddin Destanı’nın başında Nâzım, Mehmed Şerefeddin Efendi’nin Şeyh Bedreddin isyanını ele alışındaki olumsuzlayıcı yaklaşımını eleştirmiş ve eserinde de bu olayın sosyalist karakterli bir halk ayaklanması olduğuna dikkat çekmeyi amaçladığını belirtmişti. Metnin sonunda yer alan bu bölümdeki anekdot, Mehmed Şerefeddin’in anlatımıyla karşıtlık arz etmektedir. Bir bakıma tarih yazıcılığının alternatifi olarak Nâzım sözlü belleği ön plana çıkarmıştır. Bununla birlikte yazılı tarihin kendisinin her zaman nesnel ve hakikate bire bir bağlı olduğu yanılsamasını kırarak, tarih yazımının da kendi içinde ideolojik tutumlardan kaynaklı kurmaca bir yönü olabileceği bilinciyle Mehmed Şerefeddin’in metnine farklı bir yaklaşım getirmiştir.

Metnin sonunda Şeyh Bedreddin’le ilgili rivayet niteliği taşıyan “Ahmed’in Hikâyesi” üzerinden Nâzım, Şeyh Bedreddin olayının, sosyalist bağlamıyla sözlü kültürde de yaşamakta olduğunu ifade etmektedir. Böylece yazılı tarihin Şeyh

Bedreddin kurgusuna karşı sözlü bellekteki Bedreddin rivayeti üzerinden bir temellendirme yapmaktadır. Bu rivayeti Nâzım'ın doğrudan bir sözlü kaynaktan aktarıp aktarmadığı konusunda kesin bir bilgi bulunmamaktadır. “Ahmed'in Hikâyesi” başlığı altında anlatılan rivayetin Nâzım'ın herhangi bir ortamda dinlediği bir Şeyh Bedreddin rivayeti olduğunu iddia etmek mümkün değildir. Dolayısıyla Nâzım'ın, anlatısını halk edebiyatına bir gönderme yaparak kurgulamış olduğunu ve sözel belleğin yazılı tarih karşısındaki konumunu ön plana çıkardığını düşünmek mümkündür.

Metinde, Şeyh Bedreddin'in sözlü kültürde yaşatılma biçimiyle ilgili olarak dikkat çekilmesi gereken bir diğer nokta da, Şeyh Bedreddin'le ilişkilendirdiğimiz Köroğlu ve Pir Sultan kimlikleriyle ilgili Anadolu coğrafyasında yaygın olarak anlatılan kahramanlık hikâyeleri bulunmasına karşılık Nâzım'ın metninde Şeyh Bedreddin'i bir halk kahramanı olarak benimsemiş olan küçük bir köyden söz edilmektedir. Bu noktada, Şeyh Bedreddin'in anlatısı Köroğlu ve Pir Sultan Abdal mitlerinden farklılık gösterir. Metindeki Şeyh Bedreddin, sınırlı bir topluluk tarafından sahiplenilmiş bir halk kahramanı olarak sunulmaktadır. Bu bakımdan Nâzım'ın kurguladığı Şeyh Bedreddin bir mit olarak, birer mürit gibi kendisine bağlı olan köy halkının, Bedreddin'in öğretilerini sürdürdüğü bir çeşit tarikat yapısı içerisinde varlığını sürdürmektedir. İnatçı, vergi vermez ve dik kafalı olarak tasvir edilen bu halkın, otoriteyle gerilimli bir ilişkisi vardır ve Şeyh Bedreddin'in ismini hürmetle andıkları, öncüsü olduğu sosyalist söylemi de benimsedikleri anlaşılmaktadır. İktidarla ters düştükleri için mümkün olduğu kadar dışarıya kapalı bir yaşam sürerek baskılardan korunmaktadırlar. Şeyh Bedreddin, köy halkının gözünden geçmişte büyük bir mücadele başlatmış ve gelecekte de Hıristiyanlıktaki

“Mesih” inancını anıştıracak şekilde geri döneceğine inanılan bir ruhani lider olarak betimlenmektedir.

Metinde kurgulanan Şeyh Bedreddin miti, sözlü kültürün iktidarla ilişkisini daha iyi açıklayabilmek için Jan Assman’ın toplumların belleğini ve kendi geçmişlerini hatırlama biçimini incelediği *Kültürel Bellek* adlı kitabındaki tespitlerine başvurulabilir. Assman, çalışmasında politik kimliğin inşasında kültürel geçmişe dair hatırlama biçimlerinin belirleyici bir rolü olabileceğine değinerek “Baskı koşullarında hatırlama bir direniş biçimi olabil[diğini]” (75) belirtir. Assman’ın tanımı, folklorun protesto işleviyle de örtüşmektedir.

Nâzım’ın Şeyh Bedreddin mitleştirmesi, Assman’ın hatırlamanın baskı koşullarında bir direniş olabileceği yönündeki tespitine bir örnek olarak ele alınabilir. Metinde söz edilen köy halkının ürettiği muhalif kültürü Şeyh Bedreddin mitiyle temellendirdikleri görülmektedir. İktidara itaat etmemesine vurgu yapılan bu köy halkının, siyasi tarihte bir isyan olarak yer alan Şeyh Bedreddin olayı etrafında yarattıkları efsane anlatısı onların geçmişle bağ kurarak belli bir direniş geleneği sürdürdüğünü göstermektedir.

Metindeki Şeyh Bedreddin miti, sınırlı bir kitle olarak var olan köy halkının otoritenin baskısına karşı oluşturduğu kültürün devamlılığını sağlamaktadır. Yine bu noktada Nâzım’ın Şeyh Bedreddin mitini konumlandırma biçimi Assman’ın mit formülasyonu ile paralellik gösterir. Assman, mitin iki temel işlevi üzerinde durur. Bunlardan ilki kökenseldir. Yani mit var olanı, tarihin ışığında anlamlı kılar ve Tanrı’nın hükmü hâline, gerekli ve değiştirilmez hâle getirir. İkinci işlevi ise “şimdiyi reddetme” olarak adlandırılmaktadır. Bu işlev, kahramanlık döneminin izlerini taşıyan bir geçmişin hatırlanmasını gerektirir. Kahramanlık tarzı geçmişî hatırlatan anlatılar bugünü bambaşka biçimde aydınlatır, eksik olan, kaybolan, yok

olan ve kenara itileni vurgularlar. İkinci işlev, bu metinde, yazılı kültürün ve resmî ideolojinin olumsuzladığı belirtilen Şeyh Bedreddin figürünü köy halkının sahiplenerek bir kahramanlık anlatısı şeklinde hatırlamasında söz konusu olmaktadır. Bu anlamda “Ahmed’in Hikâyesi” bölümünde anlatılan Şeyh Bedreddin efsanesi geri planda kalmış bir kahramanlık dönemini imlemesi bakımından köy halkının hatırlamayı bir direniş biçimine dönüştürdüğünü göstermektedir. Assman’a göre mitin bu özelliği tipik olarak işgal ve baskı dönemlerinde ortaya çıkar, devrimci bir karaktere de dönüşebilir. Bu durumda anlatılar var olanı onaylamazlar, aksine onu sorgular ve değiştirilmesi, devrilmesi çağrısında bulunurlar. Bu tür anlatıların kendilerini temellendirdikleri geçmiş, geri getirilemez bir kahramanlık dönemi olarak değil, uğruna yaşanılacak ve çalışılacak politik ve sosyal bir ütopya olarak görünür (83). Metinde söz konusu ütopya, Bedreddin’in halkına döneceği inancıyla somutluk kazanmaktadır. Köyün yaşlılarından biri, Bedreddin’in idamını ve cesedinin kaçırılıp saklanması anlattıktan sonra gelecekte halkına döneceğine dair inançlarını şöyle dile getirmektedir:

— İsa peygamberin ölüsü etiyle, kemiğiyle, sakalıyla dirilecekmiş. Bu yalandır. Bedreddinin ölüsü, kemiksiz, sakalsız, bıyıksız, gözün bakışı, dilin sözü, göğsün soluğu gibi dirilecek. Bunu bilirim işte.. Biz Bedreddinin kuluyuz, ahrete, kıyamete inanmayız ki, dağılan, fena bulan bedenin yine bir araya toplanıp dirileceğine inanalım. Bedreddin yine gelecek diyorsak, sözü, bakışı, soluğu bizim aramızdan çıkıp gelecektir, diyoruz (265).

Bir kahramanlık anlatısı olarak hatırlanan ve sözel olarak kuşaktan kuşağa aktarılan Şeyh Bedreddin anlatısı, halkın belleğindeki gelecek tahayyülünü imlemektedir. Bu çıkarımlara dayanarak Nâzım’ın, eserinde Şeyh Bedreddin mitini

sözlü kültür içerisinde yaşatılma şeklini geleceğe dönük sosyalist ütopya anlayışıyla bağdaştırarak kurguladığı sonucuna ulaşılabilir.

Şeyh Bedreddin'in sözlü kültür içinde bugün de belirli bölgelerde isminin yaşatıldığı ve anıldığı bilinmektedir. Ahmet Yaşar Ocak, günümüzde Şeyh Bedreddin'in Rumeli bölgesindeki Dobruca, Deliorman ve Bektaşileşmemiş Trakya Alevileri için önemli bir takdis konusu olduğunu belirterek “Bu mevzuda yapılan bilimsel araştırmalar ve yerinde gözlemler[in], onların Şeyh Bedreddin'in ve isyanının hatırasını hâlâ büyük bir saygı ve titizlikle –tabii ki tahrife uğramış bir biçimde– koruduklarını gösterdiğini” (*Osmanlı Toplumunda Zındıklar ve Mülhidler* 199) eklemektedir.

Şeyh Bedreddin, halk kültüründe mukaddes bir kişi olarak “Bedreddinlüler” veya “Simavenîler” diye bilinen bu toplulukların belleğinde yaşamayı sürdürmektedir. Bununla ilgili örnek olması açısından halk arasında Şeyh Bedreddin'le ilgili anlatılara değinilebilir. *Simavnalı Şeyh Bedreddin Belgeseli*'nde yer alan Trakya ve Bulgaristan taraflarında yapılan söyleşilerden birinde, bu bölgedeki köylerden birinin ileri gelenleri arasında olan ve “Baba” unvanıyla tanınan Davut Kandemir adlı kişi bir rivayet aktarır. Metnin bütünlüğünün bozulmaması için bu anlatının tamamını alıntılarla uygun olacaktır:

Ormana girmiş. Ormandayken, ormanı yakmaya çalışmış padişah.
Sarmış bütün askerini, ormanı yakmaya kalkışmış. Çıkmış karşısına.
N'oldu demiş padişaha. Ya bir Bedreddin diye birisi girdi ormana
demiş. Ormanı yakcaz, onu yakalım. E, Bedreddin için orman yanar
mı demiş ya? Ormanın içinde kaç tane canlı var. Ne kadar canlı var.
Bunun içersinde o canlılar da yanacak, yazık günah değil mi? E ne
yapalım demiş, tutamıyoruz. Bedreddin'i görseniz tanır mısınız?

Tanırız demişler. Bir silkiniyor, Bedreddin karşısında. Buyurun diyor. Madem beni arıyorsunuz, yakmayın ormanı. Götürün nereye götürecekseniz. Kelepçeyi koyuyorlar ellerine. İki tane asker veriyorlar yanına, yürüt bakalım, hadi götürün. Götürürken, kelepçeyi boşandırıyor Bedreddin. Ona göre güçlüğü mü var? Bu sefer tutuyor, oğlum diyor, nasıl kelepçe vurdunuz bana, boşandı bu. Doğru dürüst yapın. Gene şey ediyor. Biraz daha gidiyor, gene boşanıyor. Askerin biri diyor ki, baba diyor biz sana kelepçe vuramayız. Beraber gidelim diyor, sen bağısız git. ²

Aynı bölgede yaşayan ve yine Simavenîler'den olan bir diğer köylünün anlattığı rivayet ise şu şekildedir:

Deliorman'a gidince padişah teslim olması için haber gönderiyor. Da, bazı yandaşları diyor ki, sen diyorlar burada padişahlığını devam ettir ama, Şeyh Bedreddin'in diyorlar arkasında binlerce muhibi var diyorlar. O da teslim olması için haber gönderiyor. Şeyh Bedreddin oradan ona mucizesini göstermek için bir pamuğun içine bildiğimiz yanan bir kömür, oradan gönderiyor padişaha. Baksalar kömür yanık ve pamuğu yakmamış. O zamanlar tabi padişahlar inanır mı öyle şeye. Diyorlar ki bu sihirbaz diyorlar ve inanmıyorlar gene. Tekrar gene kolluk kuvvetlerini gönderiyor Şeyh Bedreddin'i yakalatmak için. ³

Her iki anlatıda da Şeyh Bedreddin, olağanüstü güçlere sahip bir ulu kişi olarak mucizeleriyle öne çıkmaktadır. Otoriteyle olan mücadelesinde halkın ondan yana olması ve ormanın yakılmasına karşı çıkarak kendisini feda etmesinden de

² <<http://www.ajans21.com/filmler/simavnali-bedrettin/>>

³ <<http://www.ajans21.com/filmler/simavnali-bedrettin/>>

anlaşıldığına göre zayıf ve mağdurdan yana tavır alan bir halk kahramanı olduğuna inanılmaktadır. Bu noktada, Şeyh Bedreddin'in sözlü kültürde yaşatılma biçimi ile Nâzım'ın metnindeki Bedreddin mitleştirmesi bir ilişki olup olmadığına değinilmesinde fayda vardır.

Şeyh Bedreddin Destanı'nın giriş kısmında anlatıcı, bir Hızır vesilesiyle günümüzden geçmişe yolculuk yaparak Şeyh Bedreddin olayını aktarmaktadır. Olağanüstülükle ilgili motiflere yer verilmesi bakımından Nâzım'ın metniyle sözlü kültürdeki Şeyh Bedreddin imgesi paraleldir. Her iki anlatımda da Bedreddin, iktidarla halktan yana bir mücadeleye giren yönü ve sûfi kişiliği üzerinden bir halk kahramanı olarak mitleştirilmiştir. Yalnız, Nâzım, anlatısında söz konusu mucizeleri doğrudan Şeyh Bedreddin'in şahsına atfetmemekte, bunun yerine onun müritlerinden biri olan ve kendisini olağanüstü yolculuğa çıkaran Hızır veya derviş vasfındaki kişiden söz etmektedir. Hikâyesinin sonunda bu yolculuğun ve tanık olduklarının bir rüya olduğu sonucuna varsa da, hücredeki arkadaşlarından Ahmet, ona Şeyh Bedreddin'le ilgili olarak bir köyde duyup gördüklerini anlattığında, gördüğü rüyanın Şeyh Bedreddin'le ilgili belirli bir hakikati içerdiği neticesine varır. Bu hakikati destekleyen argüman da "Ahmet'in Hikâyesi" başlığı altında sunulan, kendisine bağlı bir köy halkının belleğinde halk kahramanı ve âlim olarak yaşayan Şeyh Bedreddin mitidir.

Nâzım'ın eserinde Şeyh Bedreddin'i sosyalist perspektiften ele alması, olayın tarihsel boyutundan kısmen bağımsız bir müdahaledir ve metinde sosyalist hareketin Türkiye'deki öncüsü olarak kurgulanan Şeyh Bedreddin, sözlü kültürdeki anlatımından bu açıdan farklı temsil edilmiştir.

Buraya kadar yapılan açıklamalardan hareketle Şeyh Bedreddin mitinin Nâzım'ın metninde yeniden kurgulanmasıyla ilgili olarak iki yönlü bir dönüşümden

söz edilebilir: İlk olarak, Bedreddin olayının Mehmed Şerefeddin'in tarihsel incelemesinin eleştirel bir perspektiften aktarılması. İkinci olarak ise halk edebiyatındaki sosyal isyancı mitinin sosyalizmi savunan bir halk kahramanına dönüştürülmesi.

Daha önce de vurgulandığı üzere buradaki her iki kaynak da, Şeyh Bedreddin'in tarihsel karakterine bire bir uymamaktadır. Nâzım'ın yazılı tarihi olumsuzlayıp sözel belleği referans olarak oluşturduğu Bedreddin figürü ise bir üçüncü alternatif olarak yeni ve farklı bir bağlamı imlemektedir. Bu durumda Nâzım Hikmet'in Şeyh Bedreddin'i Marksist kimlikli bir sosyal isyancı şeklinde yorumlaması Eric Hobsbawm ve Terence Ranger'ın *Geleneğin İcadı* kitabında formüle ettiği “icat edilen gelenek” kavramıyla açıklanabilir.

Hobsbawm, bu kitaptaki “Gelenekleri İcat Etmek” başlıklı giriş yazısında icat edilmiş gelenekleri üç grupta değerlendirmektedir. İlk olarak, toplumsal birlik beraberliği ya da belli bir grup aidiyetini sembolize eden gelenekler. İkinci olarak, kurumları, statüleri ve otorite ilişkilerini oluşturan gelenekler. Üçüncü olarak ise inançların veya değer yargılarının aşılınıp aktarılmasını amaçlayan gelenekler (12). Burada Nâzım Hikmet'in Marksist ideolojiye yerli bir kaynak göstermek için Şeyh Bedreddin olayına başvurmasından dolayı üçüncü tip gelenek icadından söz edilebilir.

Gökhan Tunç, “Nâzım Hikmet ve Geleneğin İcadı” başlıklı makalesinde Şeyh *Bedreddin Destanı*'na geleneğin icadı kavramı üzerinden açıklık getirmektedir. Tunç, “Nâzım Hikmet'in, tarihî bir figür olan Şeyh Bedreddin'i Marksist olarak konumlandırarak, toplum için yeni bir düşünce olan Marksizmin, geleneksel kültürün içinde var olduğunu göster[diği]” (275) sonucuna ulaşmaktadır. Tunç, metindeki gelenek icadını tarihî bir figürün Marksist bakış açısıyla yorumlanması

şeklinde açıklamaktadır. Tunç'un tespitine ek olarak, *Şeyh Bedreddin Destanı*'nda folklor ürünleriyle kurulan ilişkide gelenek icadından söz edilebilir. Metinde, Marksizme yerli bir köken oluşturmada tarihsel bir olayın yanı sıra halk edebiyatı geleneğine de başvurulmuştur. Nâzım, Şeyh Bedreddin üzerinden halk anlatılarının eşkıya tipini Marksist söylem düzleminde kurgulayarak sosyalist bir isyancı kahraman figürü ortaya koymuştur. Bu anlamda metinde halk edebiyatı geleneğinin dönüştürülmesiyle Marksist anlamda gelenek icat edilmesi söz konusudur.

Hobsbawm'ın *Geleneğin İcadı*'nda dikkat çektiği bir diğer husus “[B]ütün icat edilmiş gelenekler[in], mümkün olduğunca grup birlikteliğinin oluşması ve meşrulaştırılması için tarihe başvur[duğudur]” (16). Nâzım'ın da o dönemde oldukça yeni bir ideoloji olan Marksizmin Türk toplumunda kabul görmesi ve yadırganmaması için tarihî olaylardan ve Şeyh Bedreddin miti ile geleneksel kültürden yararlandığı anlaşılmaktadır. Sonuç itibariyle Şeyh Bedreddin anlatısının Marksist gelenek icadı bağlamında kurgulanmasında sözlü geleneğe önemli bir işlev yüklenmiştir. Metindeki halk kahramanı imajı ve eşkıyalık temalı halk anlatılarından ödünçlenen motifler, yerli bir Marksist geleneğin meşru zeminde inşasına hizmet etmektedir. Bir başka deyişle, Marksizme gelenek içinden kök yaratmada sözlü kültürün kodlamalarına özellikle başvurulmuştur.

Sonuç olarak, *Şeyh Bedreddin Destanı*'nda folklorun iktidar karşısındaki muhalif yönü üzerinden halk edebiyatıyla ilişki kurulmuştur. Metindeki halk anlatılarından ödünçlenen motif ve ifadeler, sosyalist hareketin Anadolu'daki ilk temsilcisi olan bir toplumsal eşkıya mitinin yaratılmasına hizmet etmektedir. Nâzım'ın Bedreddin'i Marksist bir halk kahramanı olarak kurgulamasında sözlü kültür içinden gelenek icadına gidildiği gözlemlenmektedir. Bedreddin miti merkeze alınarak, yazının egemen olduğu tarih anlayışına karşıt bir sözlü kültür ve toplumsal

bellek algısı öne çıkarılmıştır. Bu bakımdan, *Şeyh Bedreddin Destanı*'nda, tarihsel olayın yorumlanış biçiminde, sözel bellek ve halk kültürü düzleminde halkın Şeyh Bedreddin'i nasıl hatırladığına dair bir anlatım söz konusudur.

Halk edebiyatına yaklaşım bakımından *Kuvâyi Milliye* ile karşılaştırıldığında *Şeyh Bedreddin Destanı*'nda geleneksel motiflerin farklı bir bağlamda dönüştürüldüğü görülmektedir. *Kuvâyi Milliye*'de yer alan geleneksel motifler, yeni bir millî destan anlatısı etrafında yorumlanmıştır. *Şeyh Bedreddin Destanı*'nda ise, folklorun iktidar karşıtı bir söylem geliştirme amacı doğrultusunda toplumsal eşkıyalık ve Marksist gelenek icadı açısından ele alındığı söylenebilir. Dolayısıyla incelenen iki metinde Nâzım Hikmet'in, söylem ve içerik itibarıyla birbirinden farklı bir sözlü kültür konumlandırması yaptığı anlaşılmaktadır.

III. BÖLÜM

KUVÂYİ MİLLİYE VE ŞEYH BEDREDDİN DESTANI'NDA METİNLERARASILIK BAĞLAMINDA EPİK ANLATIM

Nâzım Hikmet, edebî sürecinde bir dönüm noktası niteliğindeki *Şeyh Bedreddin Destanı* ile modernist şiir anlayışına yönelmiş, Hilmi Yavuz'un “Nâzım: Aşma ve Avangard” başlıklı yazısında vurguladığı üzere, “şiiri[ni] Gelenek’i dönüştürerek modernleş[tirmiştir]” (196). Burada gelenek, hem Doğu hem de Batı şiir geleneği olarak düşünülmelidir. Yavuz’un belirttiğine göre, Nâzım’ın gelenekten form olarak yararlanmasında metinlerarasılık önemli bir kavramdır (196). Bu bakımdan *Şeyh Bedreddin Destanı* ve *Kuvâyi Milliye*’deki biçimsel dönüşüm destan türünü işaret eden epik gelenek ile modern dönem ürünü olan roman arasında metinlerarası bir yaklaşımla incelenebilir.

Metin denildiğinde akla sadece yazılı olarak üretilmiş anlatılar gelmemeli ve sözlü edebiyat ürünlerinin de metin kavramına dâhil olduğu hatırlatılmalıdır. Halk edebiyatı ürünleri de modern yazılı edebiyat metinleriyle ilişki içerisinde olduklarına göre, halk edebiyatı ile yazılı edebiyat arasındaki etkileşim metinlerarası yaklaşımla okunabilir.

Kuvâyi Milliye ve *Şeyh Bedreddin Destanı*’nda destan ve roman arasında kurulan ilişkinin kaynağı, temelde sözlü edebiyat ile yazılı edebiyat ikiliğine dayanmaktadır. Sözlü edebiyat, gelenekle ilgili bir kavramken, yazılı edebiyatın ürünü olan roman ise moderniteyle özdeşleşmiştir. Ayrıca folklor metinlerinin kolektif nitelikli olmalarına karşılık, romanda bireysel yaratıcılığın ön planda olduğu düşünülmüştür. Fakat bu noktada, halk edebiyatında ve yazılı edebiyatta sanatçının konumunu sorunsallaştırmak gerekir.

Yeliz Özay, sözlü metinlerin birbirleriyle etkileşimini incelediği “Metinlerarası İlişkilerde Türk Halk Hikâyeleri” başlıklı yüksek lisans tezinde, hem sözlü edebiyat hem de yazılı edebiyat içerisinde üretilen metinlerin kendisinden önce söylenen ya da yazılandan etkilenmesi açısından benzer bir konumda olduğunu ifade etmektedir (18). Tek görevi ezberleyerek aktarmak olmayan sözel şair, “[S]özlü gelenekte bulunan temalar, olay örgüleri, kalıplar gibi öğeleri kullanarak yapıtını düzenler; ancak bireysel yeteneği ve özgünlüğü bu öğeleri metnine yerleştirme ve sunma yönteminde yatar” (Finnegan’dan alıntıl原因 Özay 19). Sanatçının rolü ve yaratıcılığı itibarıyla, sözlü edebiyat ile yazılı edebiyat arasında benzerlik söz konusu olduğuna göre, halk edebiyatı ile yazılı metinler arasında kurulan ilişki bir yeniden yaratma sürecini de imlemektedir. Bu durumda, Nâzım’ın, *Kuvâyi Milliye* ve *Şeyh Bedreddin Destanı* odağında, var olan destan geleneğini yeniden yarattığından hareket edilebilir.

Metinlerarasılığı edebî yapıtın doğal bir süreci olarak yorumlayan Barthes’a göre “Her metin metinlerarasıdır” ve “[H]er metin eski alıntılarının yeni bir örgüsüdür” (Alıntıl原因 Aktulum 56). Benzer bir yaklaşımla Julia Kristeva “Metinlerarası[nın] (...) bir ya da birden çok gösterge dizgesinin yeni bir anlamla donatılarak başka bir dizgede dönüştürülmesi” (Aktulum 44) olduğunu ifade eder.

Kristeva, bu noktada önemli bir ayrım yaparak, metinlerarasının önceki metinlerin yinelenmesi olmadığını belirtir: “Metinlerarası, başka metinlere ait unsurları taklit etmek ya da onları olduğu gibi yeni bir metne sokmak işlemi değil bir yer (ya da bağlam) değiştirme (transposition) işlemidir” (Aktulum 43). Edebiyatın kendisini metinlerarası bir üretimler bütünü olarak tanımlayan bu anlayışa göre, metnin başka bir metinle girdiği her tür alışveriş inceleme alanında yer almaktadır.

Kristeva’nın üzerinde durduğu bağlam değiştirme kavramı, Nâzım Hikmet’in burada incelenen iki metninde de önemli yer tutmaktadır. İlk olarak, hem *Kuvâyi Milliye*’de hem de *Şeyh Bedreddin Destanı*’nda, tarihsel olayların destan metni biçiminde yorumlanması bir bağlam değişikliğine işaret etmektedir. *Kuvâyi Milliye*’de Kurtuluş Savaşı’ndaki mücadelenin ulusal yönüne sınıfsal ve devrimci bir karakter yüklenerek anlatılması millî destan biçiminin yeni bir bağlamda ele alınması şeklinde değerlendirilebilir. *Şeyh Bedreddin Destanı*’nda ise tarihin yazılı metindeki anlatımdan farklı bir bakış açısıyla kurgulanması anlamında metinlerarası olarak bir bağlam değişimi söz konusudur. Bu metinde Şeyh Bedreddin hareketi Marksist temellere dayandırılmış, böylece *Kuvâyi Milliye*’ye benzer şekilde tarihsel bir olay, yeni ve farklı bir yaklaşımla ele alınmıştır. İkinci olarak, geleneğin yeniden üretilmesi anlamında bir bağlam değişikliği bulunmaktadır. Bu da, halk edebiyatından alınan motiflerin modern anlatı estetiğiyle ilişkilendirilmesiyle gerçekleşmiştir.

Her iki metinde de halk edebiyatı geleneği ile modern edebiyatın anlatım teknikleri iç içe geçmiş durumdadır. Bu noktada, Nâzım’ın şiir ve düzyazı formlarına yer vermesi üzerinden bir metinlerarası okuma yapılabilir. *Kuvâyi Milliye* ve *Şeyh Bedreddin Destanı*’nda, destan türünün biçimsel özellikleriyle kurulan ilişki, şiir ile

nesrin kesin olarak birbirinden ayırlamayacağını düşünen Nâzım Hikmet'in poetikasıyla örtüşmektedir.

Nâzım'a göre, şiir ve nesir arasında yalnızca teknik bir farklılık söz konusudur. *Cezaevinden Memet Fuat'a Mektuplar*'da bu konudaki görüşlerini şöyle dile getirir: "Güzel sanatlarda, muhteva bakımından şiir ve nesri, onun sahası şuraya kadar yahut şudur, ötekini ise ancak şu diye Çin Seddi'yle birbirinden ayıramayız" (58). Yine, Kemal Tahir'e yazdığı 1947 tarihli bir mektubunda bu konuya değinir: "[Ş]iirinden, masalından, dinî menkıbelerinden modern romanına kadar bütün edebiyat şekilleri birbirine bağlıdır ve hepsi ana hatlarında anlatmak, hikâye etmek sanatıdır. Şiir de hikâye eder, masal da, roman da, piyes de, senaryo da" (364). Nâzım Hikmet'in şiirlerindeki hikâye üslubu ve şiirini diğer edebî türlerle ilişki kurarak geliştirmesi bu bakışıyla ilişkilendirilebilir.

Edebiyatı ve sanatı bir tür hikâye anlatma uğraşı olarak gören Nâzım, eserlerinde farklı edebî tür ve şekillerle bağlar kurmuş, şiirin muhtevasını ve şeklini belli sınırlandırmalara tâbi tutmaktan kaçınmıştır. Modern Türk şiirinde serbest nazmın öncüsü sayılan Nâzım Hikmet'in, döneminde aruz ve hece ölçüsü etrafında tartışmalar yapılırken şiir ve düz yazının olanaklarını aynı anda içerebilen serbest nazma öncülük etmesi bu yaklaşımına paraleldir. Modern şiirle edebiyata giren serbest nazım tekniğinin, hikâye tekniğini kullanmaya imkân vermesi ve değişik edebî türlerle bağlantılar kurarak şiirin alanının genişlemesi mümkün olmaktadır. Nâzım'ın edebî süreci içerisinde oluşturduğu şiir tarzında kaleme aldığı hikâyelerinde serbest nazım tekniğini belli aşamalardan geçerek geliştirdiği görülmektedir.

İncelemekte olduğumuz *Kuvâyi Milliye* ve *Şeyh Bedreddin Destanı* metinleri yazarın tahkiyeli şiir niteliğindeki eserleri arasında yer almaktadır. Anadolu halkının

yaşamından önemli kesitler sunan ve oldukça geniş bir anlatı çeşitliliğiyle kurgulanmış olan *Memleketimden İnsan Manzaraları* da yazarın bu tarz metinlerine eklenebilir. Bunlardan önce yazdığı *Jokond ile Si-Ya-U* (1929), *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* (1932), *Taranta-Babu'ya Mektuplar* (1936) adlı metinleri de tahkiyeli şiir özelliği göstermesi açısından *Kuvâyi Milliye* ve *Şeyh Bedreddin Destanı*'yla ilk bakışta benzer bir yapı sergiliyor gibi görünmektedir. Ancak *Şeyh Bedreddin Destanı* ile birlikte biçim ve anlatım tekniğinde belirgin bir farklılaşma görülmektedir. Bu duruma Mehmet Fuat da dikkat çekmiş ve “*Şeyh Bedreddin Destanı*’ndan sonra Nâzım Hikmet’in büsbütün başka bir yola gir[diğini]” (*Nâzım Hikmet Üzerine Yazılar* 37) belirtmiştir. Nitekim Nâzım Hikmet’in “[B]u kitap, şekil bakımından, o zamana kadar elde edebildiğim bütün şekil imkânlarının bir muhasebesiydi” (Aktaran Çalışlar 69) şeklindeki açıklaması da Mehmet Fuat’ın savını doğrulamaktadır.

Asım Bezirci bu metinlerden, *Şeyh Bedreddin Destanı* ve *Jokond ile Si-Ya-U*, *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*, *Taranta-Babu'ya Mektuplar*’ın “[B]azı bakımlardan akraba görülebil[diğini]” ifade ederek “Hepsi[nin] de genel çizgileriyle birer destan” olduğunu öne sürer (*Nâzım Hikmet Yaşamı Şairliği* 146). Bezirci tespitini bu metinlerin hepsinin belirli bir dünya görüşü üzerinden ulusların kurtuluş savaşımını anlatmasına dayandırır ve bununla birlikte “düzyazı koşuk karışımı” olduklarını belirtir (146). Bezirci’nin tanımına paralel olarak Afşar Timuçin, *Nâzım Hikmet’in Şiiri* adlı kitabında *Jokond ile Si-Ya-U*, *Taranta Babu'ya Mektuplar* ve *Benerci Kendini Niçin Öldürdü*’yü destan olarak adlandırmaktadır (95).

Tahkiyeli şiir niteliğindeki bu üç metni doğrudan destan kategorisi içerisinde konumlandırmak sözlü geleneğe ait bir tür olan destan ile modern dönemin yazılı edebiyatında üretilmiş metinleri aynı düzlemde değerlendirmek anlamına

gelmektedir. Oysaki bu iki tür, farklı dönemlerde ve bambaşka koşulların sonucu olarak doğmuştur. Bu nedenle söz konusu metinleri destan olarak sınıflandırmak anakronik bir yöntem olacağından, sözlü geleneğin etkisinden ve bu metinlerde destan türüyle veya halk edebiyatı geleneğiyle kurulan biçimsel veya kurgusal ilişkiden söz etmek daha sağlıklı olacaktır. Nâzım'ın da bu ayrımı önemseydiği, Kemal Tahir'e yazdığı mektuptaki bir ifadesinden çıkarılabilir. Burada, "Romanın matbaaya büyük bir bağlılığı vardır" (364) diyerek Nâzım, sosyal ve ekonomik dönüşümlerin roman türünün ortaya çıkışına zemin hazırladığına dikkat çekmekte, yazının kullanılması ve matbaa gibi teknik ve kültürel yeniliklerin öncesinde koşulların farklılığından dolayı sözlü kültürün belirleyici olduğunu eklemektedir: "Eski medeniyetlerde matbu kitap yok. Anlatılacak hikâyeyi, şairler ezberliyor ve saz çalarak dinleyicilere okuyorlar" (364).

Sözlü kültür ile yazılı kültür arasındaki ayrım üzerinde durmuş olan Nâzım Hikmet'in, destan üst başlığıyla yayımladığı *Kuvâyi Milliye* ve *Şeyh Bedreddin*'de, hemen hemen aynı teknik ve biçimde yazdığı *Jokond ile Si-Ya-U*, *Taranta Babu*'ya *Mektuplar* ve *Benerci Kendini Niçin Öldürdü*'den farklı olarak halk edebiyatı geleneğiyle özel bir bağ kurduğu gözlenmektedir. Buna ek olarak *Kuvâyi Milliye* ve *Şeyh Bedreddin Destanı*'nda ön planda olan halk edebiyatı motifleri ile ifade ve anlatım özellikleri bu baği desteklemektedir. Destan olarak adlandırılmış olan iki metinde belli bir kurgunun ve olay örgüsünün bulunması, destan türünün hikâye etmekle ilgili yönüyle ilişkilendirilebilir.

Prof. Dr. Öcal Oğuz, "Destan Tanımı ve Eski Türk Destanları" başlıklı makalesinde Batı edebiyatındaki karşılığı "epik", "epope" veya "epos" olan destan teriminin genel bir tanımını yapmaktadır:

[D]estan, ilkel ve popüler bir anlatı çevresinin içinde doğan, gerçek veya kurmaca olağan üstü ve mitolojik kahramanların maceralarını şiir veya şarkı diliyle ve çoğu zaman bir müzik aleti eşliğinde anlatan, anonim olan veya unutulmuş bir şair tarafından fakat şairin maceranın içinde duygu ve eylem olarak yer almadığı edebiyat eseri olarak karşımıza çıkmaktadır. (6)

Makalesinde destanı şiir üslubu ve anlatım tekniklerini içeren yönüyle tanımlayan Oğuz, ayrıca onun “tahkiyeye dayanan uzun şiir” (5) olduğunu da ekler. Bu ifade, şekil itibariyle manzum ya da mensur olabildiği gibi nazım nesir karışık olarak da söylenen bir tür olan destanın anlatı odaklı kurgusal yönünü göstermektedir. Benzer şekilde “Türk Destanları Tetkikinin Bugünkü Vaziyeti ve Vardığı Neticeler” başlıklı incelemesinde Boratav, destanın “hadisatı ve insanları hikâye et[tiğini]” (73) belirtmektedir. Araştırmacıların işaret ettiği bu husus, destanın hikâye etme geleneği içinde gelişen bir tür olduğunu açıkça göstermektedir.

Edebiyatı bir hikâye etme uğraşı olarak gören Nâzım Hikmet de *Kuvâyı Milliye* ve *Şeyh Bedreddin Destanı*’nda destan formunu dönüştürerek modern yazılı kültür içerisinde yeniden üretmiştir. Buradaki dönüşüm biçimsel anlamda şiirin düzyazıyla ve çeşitli anlatım teknikleriyle iç içe geçmesi şeklinde tezahür etmektedir. Bu dönüşümün içerik düzlemindeki görünümü ise geleneksel motif ve kodların yeni bir bağlamda yorumlanmasıyla gerçekleşmektedir. 1932’den itibaren oluşturduğu yeni şiir biçimini “manzum roman” (Aktaran Hilav 43) olarak tanımlayan Nâzım Hikmet’in şiirinin düzyazıyla ilişkisi bu noktada üzerinde durulması gereken bir konudur.

Öykü Terzioğlu, *Nâzım Hikmet ve Sömürgecilik Karşıtlığının Poetikası* adlı kitabında, *Jokond ile Sî-YA-U*, *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* ve *Taranta-Babu*’ya

Mektuplar adlı kitapları üzerinden Nâzım'ın şiirlerine şiir ve roman ilişkisi bağlamında bir yaklaşım sunmaktadır. Terzioğlu, Sovyet kuramcı Mikhail Bakhtin'in formüle ettiği roman, romanlaşma ve çokseslilik gibi kavramları referans alarak Nâzım'ın metinlerinde tarihsel maddeci anlayışın biçim ve içerik düzlemindeki görünümünü irdelediği çalışmasında, bu metinlerde şiirin romanlaşarak çoksesli bir yapıya dönüşmesinin farklı sınıfların bakış açısını sosyalist perspektiften sunmayı mümkün kıldığını tespit etmiştir:

Nâzım Hikmet'in [...] kapitalizm ve emperyalizm karşıtı kitaplarında, tarihsel maddecilik anlayışına göre tarihin itici gücü kabul edilen bu çatışma ve mücadele, şiirin romanlaşarak çok seslileşmesi, yani farklı toplumsal sınıfların çatışan dünya görüşlerine ses verilmesi yoluyla temsil edilmiştir. (191)

Terzioğlu, Nâzım Hikmet'in üç metni *Jokond ile Sİ-YA-U*, *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* ve *Taranta-Babu'ya Mektuplar* üzerinde yoğunlaştığı çalışmasında, Nâzım'ın ilk şiirlerinden itibaren şiirin romanlaşması ve çokseslileşmesine dair önemli tespitlerde bulunmaktadır. 1929'da yayımlanan 835 *Satır*'da serbest vezinle sağlanan ritimsel serbestlik ve karşıt dünya görüşlerinin kendilerine özgü bir dil kullanımıyla yer verilmesinin yanında aynı yıl yayımlanan *Jokond ile Si-Ya-U*, tam anlamıyla romansı çoksesliliğin söz konusu olduğu ilk metindir. Daha sonra *Taranta-Babu'ya Mektuplar* ve *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* de görülecek olan farklı karakterler üzerine kurulu anlatı şiir yapısı, romanlaşma sürecinin yoğunlaşarak devam ettiğini işaret etmektedir (Terzioğlu 70). Bu üç metnin ardından yazılmış olan *Kuvâyi Milliye* ve *Şeyh Bedreddin Destanı*'nda da sosyalist söylem ön plandadır ve modern uzun şiir niteliğinde bir yapı söz konusudur. Serbest nazım tekniğinin kullanımıyla birlikte birçok farklı karakterin kendi dünya görüşleriyle

temsil edilmesi bakımından *Kuvâyi Milliye* ve *Şeyh Bedreddin Destanı*, çokseslilik ve romanlaşma anlamında Nâzım'ın modern uzun şiir niteliğindeki bu üç metniyle paraleldir.

Şiirde düz yazının ve ritim serbestliğinin sağlanmasına ve böylelikle şairin diğer özneleri temsil edebilmesine biçimsel düzlemde zemin hazırlayan serbest vezindir (Terzioğlu 65). İkinci olarak Bakhtin'in romanı tanımlamada ölçüt aldığı çokseslilik kavramından kısaca söz edilebilir. Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler* kitabında Bakhtin'in çoksesliliği romana özgü bir özellik olarak belirlediğini buna karşılık şiirin özellikle de lirik şiirin tek sesli olduğunu belirtmektedir. Bu farklılık, şiirde şairin kendi söylemini doğrudan üstlenmesine karşın, roman yazarının dili ön plana çıkararak söz alışverişlerini çoğaltmasına dayanmaktadır. Romanda yazar yalnızca kendi adına konuşmaz, değişik söylemler arasında etkileşim yaratır. Roman türü, bu yönleriyle katmanlı bir yapı özelliği göstermektedir. Aktulum, romanda çoksesliliğin karakterler üzerinden gerçekleşebildiği gibi, şiir, öykü ya da edebiyat dışı farklı türlere yer verilmesinin de metnin çok sesli yapısına katkıda bulunduğunu aktarmaktadır (29). Destan ise aksine tek sesli bir karaktere sahiptir (36).

Destanın yapısı ve tek sesliliği üzerine önemli açıklamalar içeren “Epik ve Roman” başlıklı incelemesinde Bakhtin, romanın kurucu öğelerini epik türün tipik özellikleriyle karşılaştırarak tanımlamaktadır (164). Epiğin dünyasını “ulusal kahramanlık geçmişi” (177) olarak tanımlayan Bakhtin'e göre “[M]utlak kesinlik ve kapalılık, zamansal olarak kıymetlendirilmiş epik geçmişin birincil özelliğidir” (180). Bir başka deyişle epik, sadece tek ve bütünlüklü bir söylemi kabul edebilir, romanda olduğu gibi değişen koşullarla beraber olaylarda ve şahıslarda bir dönüşüm görülmez:

Epikte karakterler farklılaşan “hakikatlerle” değil, içinde bulundukları çeşitli durumlar ve yazgılarıyla kısıtlı, önceden biçimlenmiş ve bireyleştirilmişlerdir. Tanrılar bile özel bir hakikat aracılığıyla insanlardan ayrılmaz: aynı dile sahiplerdir, hepsi de aynı dünya görüşünü, aynı yazgıyı, aynı ölçüsüz dışsallaştırmayı paylaşırlar. (202)

Epik, mutlaklaştırılmış zamana ve kurucu bir geçmiş anlatısına odaklanırken, roman parçalanmış bir zaman algısını yansıtmaktadır. Bakhtin’in açıklamalarına paralel olarak Lukacs da “Epik Roman” başlıklı yazısında “Roman[ın], hayatın kapsamlı bütünselliğinin artık dolaysızca verili olmaktan çıktığı, anlamın hayata içkinliğinin bir sorun haline geldiği ama yine de bütünsellik terimleriyle düşünen bir çağın epiği” olduğunu vurgular (65).

Kuvâyi Milliye ve *Şeyh Bedreddin Destanı* metnlerinin her ikisinde de belli bir tarihsel olay üzerinden Bakhtin’in işaret ettiği anlamda “ulusal kahramanlık geçmişi” kurgulanmaktadır. Epik türün bu tipik özelliğini taşıyan söz konusu iki metinde, tarihsel olayların kahramanlık temi etrafında ulusal bir anlatı olarak mutlaklaştırılması söz konusudur.

Kuvâyi Milliye’de halkın kahramanlıklarıyla kazanılan Kurtuluş Savaşı konu edilirken, *Şeyh Bedreddin Destanı*, Osmanlı iktidarına yönelik bir isyan hareketini ve onun öncüsü olan Şeyh Bedreddin ve destekçileri Börklüce Mustafa ile Torlak Kemal’in mücadelesini anlatmaktadır. Her iki metinde de farklı bağlamlarda olmakla birlikte, verilen mücadelenin ulusal karakterine vurgu yapılmaktadır. Tematik olarak epik türle paralel olan bu iki metinde çoksesli bir yapı söz konusudur. Bu noktada Nâzım’ın geleneksel epik biçimin teksesli yapısını dönüştürerek çokseslileşme üzerinden roman türüyle ilişki kurduğu iddia edilebilir.

Çokseslileşme bağlamında değinilmesi gereken Şeyh Bedreddin Destanı ve Kuvâyi Milliye’de yer alan farklı dil ve söylemler epiğin tek sesli bütünlüklü yapısını kesintiye uğratarak, destanın romanlaşmasına aracılık etmektedir. Kuvâyi Milliye’de parçalı bir anlatı yapısı söz konusudur. Her bölümde anlatılan hikâyeler üzerinden toplumun farklı sınıflarından karakterlere yer verilmektedir. Metinde anlatı çeşitliliği bağlamında çokseslilik özelliği öne çıkmaktadır. Söz konusu kahramanlık hikâyeleriyle, gerçekleşen savaşlar hakkında bilgi veren tarihsel açıklamalar, telgraf notları, Nutuk’tan alıntılar, Nurettin Eşfak’ın mektubu, halk şiirlerine ve türkülere göndermeler bir aradadır. Edebî olan ve edebiyat dışı sayılan farklı türlerde metinlerin bir araya getirildiği Kuvâyi Milliye’de bu şekilde çoksesli bir yapı oluşturulmuştur. Metindeki romanlaşma, sözlü edebiyat ile yazılı kültürün iç içe geçirilmesinde de gözlenebilir.

920'nin 16 Martı.

öğleden evvel

saat onda

makina başında şöyle bir telgraf aldı Ankara'daki:

«Der-aliye 16/3/1920.

İngilizler bastı bu sabah

Şehzadebaşı'ndaki Muzika karakolunu.

Müsademe edildi.

İşgal altına alıyorlar İstanbul'u şimdi.

Berâyî malûmat arz olunur.

Manastırlı Hamdi.» (53)

İngiliz askerlerinin İstanbul’u işgal etmeleriyle ilgili haberin iletildiği bir telgraf metni olarak yazılmış bu kısım, anlatılan olayın toplumdan kişilerce nasıl

algılandığını ifade eden dizelerle tekrar edilmektedir. Burada, baskın sonunda altı askerin şehit edildiği bilgisi, ironik bir anlatımla öldürülen askerlerin ağzından yazılmış ağıt niteliğindeki bir dörtlük ile okura sunulmaktadır: “920'nin 16 Martı/ uykuda kesti kâfir üçümüzü,/ kurşuna dizdi kâfir ikimizi./ İngiliz'in hepsi değil domuzu/ Sabaha karşı aldı canımızı” (54). Farklı şahısların Kurtuluş Savaşı ile ilgili kahramanlık hikâyelerinin anlatılmasında bu kahramanların kendi dillerine ve algılama biçimlerine yer verilmesi metne roman özelliği katmaktadır.

Metinde söylem çeşitlenmesi düzleminde çoksesliliğe örnek olarak Nurettin Eşfak'ın sözleriyle Mehmet Âkif'e yapılan gönderme verilebilir. Büyük Taarruz'un anlatıldığı sekizinci bapta Nurettin Eşfak, askerlerle yaptığı konuşma sırasında “[K]orkma sönmez bu şafaklarda yüzen al sancak” (85) diyerek İstiklal Marşı bağlamında Mehmet Âkif'in ümmetçilik esaslı görüşlerini eleştirir:

-bizim istiklâl marşı'nda aksıyan bir taraf var,
bilmem ki, nasıl anlatsam,
âkif, inanmış adam,
fakat onun, ben,
inandıklarının hepsine inanmıyorum.
meselâ, bakın :
«gelecektir sana vaadettiği günler hakkın.»
hayır,
gelecek günler için
gökten âyet inmedi bize.
onu biz, kendimiz
vaadettik kendimize (86).

Burada biri dünyevi diğeri metafizik temellere dayanan iki farklı ideolojinin mukayesesinde maddeci dünya görüşünün üstünlüğü vurgulanmaktadır. Bu şekilde iki ideolojinin karşı karşıya getirilmesinde “[Ç]atışan dünya görüşlerinin farklı söylem biçimleri yoluyla temsil[ine]” (Terzioğlu 113) yer verilmesi söz konusudur. Metindeki söylem çatışmaları, epiğin bütünlüklü yapısını kesintiye uğratarak romansal karakter kazanması anlamında bir müdahale olarak yorumlanabilir.

Şeyh Bedreddin Destanı’nda Mehmed Şerefeddin Efendi ile anlatıcının farklı ideolojileri temsilen karşı karşıya gelmesi söylem çatışmasına bir örnek teşkil etmektedir. Mehmed Şerefeddin, “âdi bir Türk köylüsü” olarak nitelediği Börklüce Mustafa’dan ve Şeyh Bedreddin’in isyanından söz ederken bu olayın ideolojik boyutuna yaklaşımını da ortaya koyar:

Erzak, mevâşi ve arâzi gibi şeylerin umumî mali müşterek addedilmesini tavsiye eden Börklücenin kadınları bundan istisna etmesi bizce efkârı umumiyyeye karşı ihtiyar etmiş olduğu bir takiyye ve tesettürdür. Zira vahdeti mevcûda kail olan şeyhinin Mustafaya bunu istisna ettirecek bir dersi hususiyet vermediği muhakkaktır. (223)

Mehmed Şerefeddin’in tutumu karşısında anlatıcı Şeyh Bedreddin hareketini sosyalist perspektiften bir söylem geliştirerek okura sunmaya koyulur. Anlatıcının risaleyi okuduğu bu kısımda kullanılan iç monolog tekniği, aynı zamanda Mehmed Şerefeddin’le yapılan bir atışmaya dönüşmüştür: “Tarihi kelâm üstadının bu sözleri söyledikten sonra atacağı ilâhi kahkahayı da duyar gibi oluyorum. Fakat zarar yok. Hazret kahkahasını atadursun. Ben maceramı anlatayım” (227).

Şeyh Bedreddin Destanı'nda yer alan anlatı parçalarında farklı ideolojilerin temsilcilerinden doğrudan alıntılar yapılmış veya belli kimliklere atıflarda bulunularak söylem çatışması yaratılmıştır. Mehmed Şerefeddin'in risalesi örneğine benzer şekilde, Osmanlı iktidarı, Şeyh Bedreddin ve destekçileri, Bedreddin'e intisap edenlerin sürdürdüğü gelenek ve kültürün yanı sıra Karl Marx, Lenin gibi politik kimlikler temsil edilmektedir. Bu da metindeki çoksesli anlatımın bir diğer göstergesidir.

Çokseslilik, metnin bütününde sözel bellek ile yazılı tarih arasında kurulan diyalektik ilişkide de görülmektedir. Şeyh Bedreddin'i devlete karşı gelen bir "zındık" olarak ötekileyici bir bakışla tanımlayan ve Bedreddin hareketini olumsuzlayan iktidar güdümlü resmî tarih yazımının karşısında, bu harekete destek veren köylü sınıfının ürettiği haksızlıkla savaşıyan Bedreddin miti, metnin merkezindeki kutuplaşmayı göstermektedir. Metinde farklı tarihsel dönemlerden birçok önemli siyasi ve ideolojik isimden yapılan alıntılara bir örnek olarak Karl Marx'ın sözleri verilebilir. Anlatıcının geçmişe yaptığı yolculuk sırasında karşılaştığı kayıkçının Karl Marx olduğu ima edilerek, Marx'ın sözlerine yer verilmiştir:

Serbest insan ve esir, patriçi ve pleb, derebeyi ve toprak kölesi, usta ve çırak, bir kelime ile ezenler ve ezilenler, nihayet bulmaz bir zıddiyette birbirine karşı göğüs gererek bazen el altından, bazen açıktan açığa fasılasız bir mücadeleyi devam ettirdiler. (253)

Şeyh Bedreddin Destanı'nda farklı tür ve ideolojilere ait anlatılar sosyalist ideoloji bağlamında bir araya getirilmişlerdir. Bu şekilde, farklı söylem ve bakış açılarının kendilerine özgü ifade biçimleriyle yer almaları, metni roman türüne yakınlaştırmaktadır.

Kuvâyi Milliye ve *Şeyh Bedreddin Destanı*’nda metnin çoksesli inşası, çizilen kahraman portresinde de gözlenebilir. Lukacs, epik kahramanın birey olarak tanımlanamayacağını çünkü “epiğin izleğini kişisel bir yazgı[nın] değil, topluluğun yazgısı[nın] oluştur[duğunu]” ifade etmektedir (74). *Kuvâyi Milliye* ve *Şeyh Bedreddin Destanı*’nda de yer alan kahramanların halk için mücadele etmesi açısından destan kahramanlarıyla ortak bir konumda olduğu görülmektedir. Fakat Nâzım Hikmet’in kurguladığı bu kahramanlar, epik kahramanlardan farklı olarak, tıpkı roman kahramanları gibi, bireysel kaderleriyle de ele alınmıştır. Toplumsal bir misyonun taşıyıcısı olmalarıyla birlikte kendi kararlarını verip uygulayan irade sahibi karakterler olarak çizilmişlerdir.

Bir örnek olarak, *Kuvâyi Milliye*’de ulusal kurtuluş için savaşa katılan Karayılan’ın söylediği “ibret al, deli gönlüm,/ demir sandıkta saklansan bulur seni,/ ak taş ardında kara yılanı bulan ölüm” dizeleri, onun birey olarak yaşadığı iç çatışmayı göstermektedir. Bunun yanı sıra, halk şiiri formu ve üslubuna başvurulması köylü sınıfından gelen Karayılan’ın toplumsal konumunu hatırlatmaktadır.

Genel olarak bakıldığında, *Kuvâyi Milliye*’de karakterlerin bakış açılarının kendi sesleriyle aktarılması metni romanlaşma bağlamında okumaya imkân vermektedir. Ancak, metindeki anlatıcının müdahil konumda olmasından dolayı yer yer karakterlerin sesi geri planda kalmakta, bu durum da metni çoksesli anlatım yapısından uzaklaştırabilmektedir. Dolayısıyla metinde epik anlatımın, anlatıcı üzerinden sağlandığı öne sürülebilir. *Kuvâyi Milliye*’de olaylara hâkim olan güçlü bir anlatıcı sesi bulunmaktadır. Buradaki anlatıcının olayları aktarma biçimi ve metindeki konumu, halk edebiyatı geleneğindeki destan anlatıcılarının özellikleriyle

ilişkilidir. *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*'nda Mehmet Aça, destan anlatıcısının gelenekteki yerini şu şekilde açıklamaktadır:

Geçmiş ve geleceği, içinde yaşanılan zaman kadar iyi bilen anlatıcı, her türlü gerçeğin anlamını, [...] bilme gücüne sahiptir ve destanda olaya/duruma tanıklık eden hâkim pozisyonundadır. Her şeyi bilme özelliğiyle anlatıcı; “ilahî” bir gücün sahibidir. (168)

Aça'nın işaret ettiği üzere, epik gelenekte anlatıcı olayları belli bir mesafeden ve yüksek bir mertebeden kuşatıcı bir bakışla dinleyiciye aktarmaktadır. Bu bakımdan Nâzım Hikmet'in *Kuvâyi Milliye*'de kurguladığı anlatıcının, epik geleneğin anlatıcısına koşut bir anlayış içerdiği görülmektedir. Anlatıcının destansı söyleyişle örtüşür nitelikte olması ve güçlü sesiyle ön plana çıkması metni epik türe yakın kılmaktadır.

Şeyh Bedreddin Destanı'nda ise anlatıcının konumu *Kuvâyi Milliye*'den farklıdır. Buradaki anlatıcı, olayların içinde bir karakter olarak yer alması ve olup bitenden etkilenmesinden dolayı karakter niteliğindedir. Ayrıca Ahmed karakteri gibi, metnin kurgusu içinde anlatıcı rolü üstlenen farklı kişiler bulunmaktadır. *Kuvâyi Milliye*'de mutlak bir mertebede olan anlatıcıya karşılık *Şeyh Bedreddin Destanı*'nda anlatıcı sesinin bütünlüğü sarsılmıştır. Bu noktada da epik anlatımdan sapılarak metni romanlaşmaya götüren bir söylem çeşitlenmesi ortaya çıkmıştır.

Sonuç olarak *Kuvâyi Milliye* ve *Şeyh Bedreddin Destanı*'nda, Nâzım Hikmet'in destan türünü dönüştürme biçimi romanlaşma bağlamında okunabilmektedir. Her iki metinde de, epik anlatıların geleneksel özellikleri ile roman türünün dinamikleri arasında geçişler gözlenmektedir. Bu durumda, destan geleneği ile roman türünün temel ölçütlerinin bir arada kullanıldığı düşünülebilir.

Nâzım'ın modernist şiir anlayışıyla birlikte ideolojik tutumu da, her iki metinde çoksesliliğe yer verilmesinde etkili olmuştur. *Kuvâyi Milliye*'de Batının sömürgeci güçlerine karşı Anadolu halkının ortak mücadelesi ön plandadır. *Şeyh Bedreddin Destanı*'nda ise sosyalizm temelli eşitlikçi bir düzen arayışının savunusu yapılmaktadır. Bu metinlerde maddeci dünya görüşü ekseninde, farklı söylemler karşı karşıya getirilerek birinin diğerine üstünlüğü vurgulanmıştır. Nâzım Hikmet'in bu eserlerinde destan türünün ölçütlerine bire bir bağlı kalmaksızın, epik geleneği yeniden üreterek modern bir destan anlatısı oluşturduğu görülmektedir. Nâzım, epik türün tek sesli yapısını roman türüyle ilişki kurarak dönüşüme uğratmıştır. Böylece çok sesli bir metin inşa ederek değişik ideolojilerin çatışması üzerinden emperyalizm ve kapitalizm karşıtı bir söyleme ulaşmıştır. Bu yönüyle, Nâzım'ın çoksesli bir destan yapısı ortaya koyduğu sonucuna ulaşılabilir.

SONUÇ

Bu çalışmada Nâzım Hikmet'in *Kuvâyi Milliye* ve *Şeyh Bedreddin Destanı* adlı eserlerinde halk edebiyatı geleneğiyle kurulan ilişki ortaya konmuştur. Yapılan incelemelerden hareketle Nâzım Hikmet'in bu iki metninde halk edebiyatı geleneğine yaklaşımının söylem ve içerik düzleminde farklı, biçimsel olarak ise benzer nitelikte olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Kuvâyi Milliye'de, destan geleneğinin kahramanlık anlayışı yeniden yorumlanarak anlatı merkezine Anadolu halkı yerleştirilmiştir. Geleneksel edebiyatın destan kahramanları, yönetici aristokrat sınıfa mensup, savaşçı yönleriyle öne çıkan figürlerdir. *Kuvâyi Milliye*'de ise, emekçi sınıf içinden seçilen bireylerin Kurtuluş Savaşı'nda mücadeleye katılması anlatılmaktadır. Kahraman temsillerinde Gorki'nin halk edebiyatı yaklaşımıyla yakınlık içeren bir dönüşüm söz konusudur. Bu anlamda *Kuvâyi Milliye*'de sosyalist gerçekçi yön, folklor kaynaklarının yorumunda ön plana çıkmaktadır. Karakterlerin ortak özelliği sosyalist gerçekçi edebiyatın temel ölçütü olan olumlu kahraman tipiyle uyumluluk göstermeleridir. Metinde, savaşçı destan kahramanı olarak öne çıkan karakter, hikâyesi halk türkülerinden alınan Karayılan'dır. Savaşçılığının yanı sıra öncü ve otoriter bir kimlik olan Atatürk'ün metindeki konumu ve betimlenmesinde Türk destanlarına özgü bozkurt motifi ve gökle ilgili unsurlara başvurulmuş ve bu şekilde mitolojik bir kahraman imgesi yaratılmıştır. Türk Köylüsü şiirinde Ferhad ile Şirin, Kerem ile Aslı gibi aşk temalı

halk hikâyelerindeki âşık tipleri, toplum için mücadele eden kahramanlara dönüştürülmüştür.

Metindeki kahramanlık anlatıları, Kurtuluş Savaşı'nda halkın sömürgeci devletler karşısında gösterdiği direniş üzerine kuruludur. Nâzım, Kurtuluş Savaşı'nı sömürgecilik karşıtı bir hareket olarak yorumlamış, bağımsızlık savaşını veren Anadolu halkını yücelterek metnin içeriğine sosyalist anlamda devrimci bir yön katmıştır. Bunun yanı sıra metinde ulus devlet ideolojisi bağlamında rejimi ve resmî ideolojiyi olumlayıcı bir söylem de söz konusudur. Nâzım'ın bu eserinde Marksist ideallerinden kopmadan belli ölçüde bir iktidar övgüsü yaptığı görülmektedir. Düşünsel yapıdaki bu ikilik, *Kuvâyi Milliye*'de ortaya konan destan yorumunda da kendini göstermektedir. Bu noktada millî destan kavramı metindeki folklorik unsurları kuşatan bir yapı olarak dikkat çekmektedir.

Nâzım, halk edebiyatından alarak dönüştürdüğü destan motiflerini, kahraman temsillerini ve geleneksel aşk anlayışını millî destan bağlamında yeniden üretmiştir. Bunu yaparken, o dönemde millî destan olarak üretilen metinler ve öne çıkan görüşler içinde alternatif bir millî destan anlatısı ortaya koymuştur. Böylelikle, döneminin folklor anlayışına ve destan tanımına farklı bir yaklaşım getirmiştir. Bu yaklaşım, Avrupa'da ve Sovyet Rusya'da halk bilimi çalışmalarının ortaya çıkışı ve gelişimi çerçevesinde açıklanabilmektedir.

Avrupa'da uluslaşma sürecine bağlı olarak millî kimlik ve millî kültür gibi kavramların tanımlanmasında halk bilimi çalışmaları belirleyici bir rol üstlenmiştir. Ulusal geçmiş kurgusuna dayanan destan anlatılarına, ulus devlet modelinin getirdiği yeni toplumsal örgütlenmede birleştirici bir işlev yüklenmiştir. Osmanlı aydınlarının folklor ve bu alandaki çalışmalara bakışında Herder ve Grimm Kardeşler'in öncüsü olduğu halka dönüş düşüncesi etkili olmuştur. Ziya Gökalp, Fuat Köprülü ve Hilmi

Ziya Ülken, Türkiye’de millî destan üzerine ilk çalışmaları yapan ve bu tarz metinler oluşturmayı hedefleyen önemli isimlerdendir.

Ziya Gökalp ve Fuat Köprülü’nün destana bakışında bütün Türk uluslarını bir çatı altında toplamayı amaçlayan Türkçü-Turancı ideoloji belirleyicidir. Hilmi Ziya Ülken ise Anadoluculuk düşüncesini benimseyerek Remzi Oğuz, Nurettin Topçu gibi aydınlara öncülük etmiş, büyük bir Türk destanı yazma fikrini gündeme getirmiştir. Türkiye’de öne çıkan bu iki destan anlayışı etrafında üretilen metinler, ulus devletin Milliyetçi söylemini içermektedir. Nâzım, bu görüşler karşısında *Kuvâyi Milliye*’yi bir millî destan olarak kaleme alırken, “bütün mazlum milletler[in] emperyalizme karşı dövüş[ünü]” temel alarak millet kavramına ve Milliyetçi söyleme yer vermiştir (*Kuvâyi Milliye* 25). Benzer şekilde *Şeyh Bedreddin Destanı*’nda millî gurur ve millî şura vurgu yapılırken, ulus kavramının sınıf mücadelesindeki rolü, Lenin’in sözlerinden alıntılarla desteklenmektedir. Bu iki metindeki Milliyetçi yön ile o dönemde Türkiye’de hâkim anlayış olan ulus devlet ideolojisinin sahiplendiği Milliyetçi söylem farklı bağlamda ele alınmalıdır.

Kuvâyi Milliye ve *Şeyh Bedreddin Destanı*’ndaki destan tasarımının halk edebiyatıyla etkileşimini açıklamada ikinci olarak Sovyet Rusya’daki folklor algısı devreye girmektedir. Devrim sonrasında Sovyet Rusya’da folklor bakış farklılaşmış ve halk kültürünün ürettiği metinler sınıf odaklı yaklaşımla yeniden ele alınmıştır. Bunun yanı sıra destan formuyla rejimi ve liderlerini övücü nitelikte anlatılar yazılmıştır. Nâzım’ın bu iki destan metni de Rusya’daki folklor algısından etkilenimler taşımaktadır.

Şeyh Bedreddin Destanı ile karşılaştırıldığında *Kuvâyi Milliye* millî destan kavramının ön planda olduğu bir eserdir. Nâzım’ın da millî destan olarak tanımladığı bu metin, bir kuruluş öyküsüne dayanması ve yeni toplumsal düzenin değerlerini

yansıtması bakımından millî destan karakteri göstermektedir. *Kuvâyi Milliye*'de halk edebiyatı geleneğinin millî destan yapısı bağlamında dönüştürülmesi söz konusudur. Nâzım, bunu yaparken millî destan kavramının kendisini de dönüştürmüş, döneminin Türkçülük ve Anadoluculuk eksenli Milliyetçi folklor algısına ve millî destan tasarımına yeni bir yorum getirmiştir.

Şeyh Bedreddin Destanı'nda ise halk edebiyatı geleneğiyle kurulan ilişkide, sözlü kültürün dinamikleri üzerinden sosyalist hedefleri içeren muhalif bir söylem üretmek ön plana çıkmaktadır. Bugüne kadar Şeyh Bedreddin'in tarihsel kimliği üzerine bir çok spekülasyon yapılmış, Bedreddin İsyanı, çözülmemiş bir tarih problemi olarak uzun yıllar tartışılmıştır. Sol entelektüel çevrelerin Şeyh Bedreddin'i sosyalizmin Türkiye'deki öncüsü olarak alımlamasında Nâzım'ın bu eseri önemli ölçüde etkili olmuştur. Bununla birlikte, Bedreddin'i Sünni İslam'a bağlı bir mutasavvıf olarak sahiplenilen muhafazakâr İslamcı yaklaşımlar da 1990'lardan sonra ortaya çıkmıştır. Farklı ideolojik yaklaşımlarla yorumlanan Şeyh Bedreddin'in tarihsel vesikalarda "zındık ve mülhid" olarak ötekileyici bir bakışla tanımlandığı görülmektedir.

Tez kapsamında yapılan incelemeler neticesinde Şeyh Bedreddin'in tarihteki konumuyla ilgili şu sonuç ortaya çıkmıştır: Mutasavvıf bir âlim ve aynı zamanda üst düzey bürokrat olan Şeyh Bedreddin, Osmanlı'nın toplumsal bunalıma sürüklendiği Fetret döneminde, kaos ortamına son verme misyonunu benimsemiş, destekçileri Börklüce Mustafa ve Torlak Kemal ile birlikte bir isyan hareketi başlatmıştır. Hedeflerine ulaşamamış fakat öncülük ettiği isyan, Osmanlı iktidarını belli bir süreliğine sarsması açısından etkili olmuştur.

Nâzım, *Şeyh Bedreddin Destanı*'nı kurgularken, Bedreddin'i sosyalizmin Anadolu topraklarındaki öncüsü olarak yorumlamış, bu şekilde Türkiye için yeni bir

ideoloji olan Marksizme yerli bir kök yaratmıştır. Nâzım'ın Şeyh Bedreddin yorumu tarihsel izleğin dönüştürülmesi anlamında Marksist gelenek icadı olarak açıklanmaktadır. Metinde Marksizmin yerli kaynağını yaratmada tarihsel izleğin yanı sıra folklorun da önemli bir yeri olduğu görülmektedir. Şeyh Bedreddin'in, sosyalizmi savunan bir isyancı olarak kurgulanmasında, halk anlatılarındaki toplumsal eşkıya imajına başvurulmuştur.

Nâzım'ın metnindeki Şeyh Bedreddin karakteri, eşkıyalık temalı halk anlatılarında yer alan Köroğlu ve Pir Sultan gibi halk kahramanı olarak öne çıkmış kimliklerle benzer özellikler göstermektedir. *Şeyh Bedreddin Destanı*'ndaki anlatı yapısı halk edebiyatındaki eşkıyalık anlatılarıyla ilişkilendirilmiştir. Nâzım'ın, Şeyh Bedreddin'i adaletin temsilcisi olan toplumsal eşkıya konumundaki halk kahramanlarından dönüştürülmüş bir figür olarak tanımlanabilir. Metinde, Köroğlu ve Pir Sultan gibi kimliklerin temsil ettiği toplumsal eşkıyalık olgusu yeniden yorumlanarak sosyalist bir halk kahramanı miti yaratılmıştır. Bu noktada tezde, halk edebiyatı ürünlerindeki protesto kavramının niteliği açıklanmış, metindeki muhalif yönün sözlü kültürle bağlantısını göstermek amacıyla, folklor iktidar ilişkisine bir yaklaşım sunulmuştur.

Folklorun egemen kültürle etkileşimi üzerine çeşitli görüşler bulunmaktadır. Batı Marksistlerinin çoğunluğu, halkın sanatsal yaratılarını iktidarın uzantısı olarak ele almışlardır. Buna karşılık, Sovyet Marksizminin halk edebiyatına yaklaşımında olumlayıcı bir bakış söz konusudur. Başta Gorki olmak üzere Sovyet kuramcıları, işçi ve köylü sınıfının oluşturduğu, ezilen toplulukların dünyasını ve mücadelesini yansıtan folklorun, mevcut sisteme yönelik eleştirileri de içerebildiğine değinmişlerdir. Buna paralel olarak *Şeyh Bedreddin Destanı*'nda halk edebiyatının muhalefet etme potansiyeli taşımasına yönelik bir sözlü gelenek algısı

görülmektedir. Bu algının toplumsal eşkıyalık merkezinde biçimlendiği anlaşılmaktadır.

Nâzım, *Şeyh Bedreddin Destanı*'nda menkıbe anlatılarına ve tasavvufi söyleme yer vererek halk edebiyatı geleneğiyle ilişki kurmuştur. Bedreddin'in mutasavvıf bir şeyh olduğuna vurgu yaparken, geleneksel edebiyatın tasavvuf anlayışını yeniden üretmiştir. Tasavvuf felsefesindeki ilahî aşk kavramı Nâzım'ın metninde Bedreddin'in toplumsal idealleriyle yorumlanmıştır. Metinde, tasavvuf terminolojisine ve tekke kültürüne yer verilerek bir yorum yapılmış, dolayısıyla geleneğin değerleri üzerinden bir dönüşüme gidilmiştir. Bu yaklaşımıyla Nâzım, halk edebiyatı geleneğinin ilerici ve dönüştürücü etkisini sosyalist devrim tahayyülüne odaklanarak ortaya koymuştur.

Nâzım'ın metninde Şeyh Bedreddin, tarihsel bir karakterden, halk kahramanına dönüştürülerek mitleştirilmiştir. Anlatının günümüzde geçen bölümlerinden olan son bölümde Şeyh Bedreddin'in düşüncesine bağlı bir hayat süren küçük bir köyden söz edilmektedir. Bu köy halkının Bedreddin'i hatırlama ve sahiplenme biçimi, baskı gören toplulukların mevcut iktidar karşısında direniş göstermesinde sözlü kültürün ve toplumsal belleğin işlevine işaret etmektedir. Nâzım'ın yorumunda köy halkının metindeki konumunun sözlü kültürdeki karşılığına dikkat çekilmiştir.

Şeyh Bedreddin Destanı'nın ilk bölümünde Nâzım, Mehmed Şerefeddin'in Bedreddin hareketini anlatan tarihsel metnindeki ötekileyici ve küçümseyici tutumuna dikkat çekmektedir. Metnin sonunda ise belli bir halk kesiminin Bedreddin'i hatırlama ve sahiplenme şekline değinerek yazılı tarihe karşıt olarak kültürel bellek odaklı alternatif bir tarih algısı ortaya koymaktadır. Görüldüğü gibi metinde halk edebiyatının iktidar karşısındaki muhalif söylem üretme

potansiyeline bir diğerk örnek, kurgulanan Bedreddin miti üzerinden yapılan kültürel bellek sunumudur.

Kuvâyi Milliye'de halk edebiyatı geleneğinin protest yönü, Anadolu halkının sömürgeci devletlere karşı mücadelesiyle ilişkilendirilmiştir. *Şeyh Bedreddin Destanı* ile karşılaştırıldığında halk edebiyatı dinamikleri üzerinden bir iktidar sorunsallaştırmasına rastlanmamaktadır. *Kuvâyi Milliye*'deki isyan ve direniş izleği, emperyalist devletler karşısında Anadolu halkının verdiği mücadele olarak söz konusudur ve metnin halk edebiyatıyla ilişkisinin odağında millî destan tasarımı bulunmaktadır. *Şeyh Bedreddin Destanı*'nda ise Nâzım'ın folkloru dönüştürmesi kültürel kodlar üzerinden muhalif bir söylem üretmeye yöneliktir.

Tezde incelenen iki metinde, halk edebiyatı geleneğinin dönüşümü söylem ve içerik olarak iki farklı bağlamda gerçekleşmiştir. Nâzım, *Kuvâyi Milliye*'de millî destan anlayışını, *Şeyh Bedreddin Destanı*'nda ise folklorun muhalif karakterini ön plana çıkarmıştır. Buna karşılık, her iki metinde halk edebiyatının biçimsel dönüşümü açısından ortak bir yol izlenmiştir. Tezin üçüncü bölümünde söz konusu ortak yöne açıklık getirilmiştir. Bu bölümde, *Kuvâyi Milliye* ve *Şeyh Bedreddin Destanı*'nda destan yapısına getirilen yaklaşım metinlerarası yöntemle incelenmiştir. Epik biçimin genel nitelikleri düzleminde değerlendirildiğinde, iki metnin sözlü kültürle olan bağının benzer yapıda olduğu görülmektedir. Dolayısıyla epiğin tek sesli, bütünlüklü yapısının sarsıntıya uğratılması ve anlatının çokseslileşmesi söz konusudur.

Nâzım, incelenen iki eserinde roman türüyle ilişki kurarak çoksesli bir anlatı biçimi oluşturmuştur. Her iki metinde de çokseslileşmenin işlevi farklı söylemlerin karşı karşıya getirilmesi ve sunulan argümanlarla sosyalist dünya görüşünün

geçerliliğinin kanıtlanmasıdır. Böylelikle Nâzım, epik geleneği biçimsel anlamda dönüştürerek romanlaşma üzerinden çoksesli bir destan anlatısına ulaşmıştır.

SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

- Abdülbâki Gölpınarlı ve Pertev Naili Boratav. *Pir Sultan Abdal*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basım Evi, 1943.
- Akdağ, Mustafa. *Celâli İsyanları, 1550-1603*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 1963.
- Aktulum, Kubilay. *Metinlerarası İlişkiler*. İstanbul: Öteki Yayınları, 2007.
- Anıl, Yaşar Şahin. *Osmanlı Döneminde İki Dava: Şeyh Bedreddin ve Midhat Paşa Davaları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995.
- Aslan, Namık. “Kurt Motifinin Türk Menşee Efsanelerindeki Anlamı Üzerine”. *Milli Folklor* 87 (Bahar 2010): 72-77.
- Assman, Jan. *Kültürel Bellek*. Çev. Ayşe Tekin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.
- Bakhtin, Mikhail. “Epik ve Roman”. *Karnavaladan Romana*. Çev. Cem Soydemir. Der. Sibel Irzık. İstanbul Ayrıntı Yayınları, 2001. 164-208.
- Balivet, Michel. *Şeyh Bedreddin Tasavvuf ve İsyan*. Çev. Ela Güntekin. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 2005.
- Barkey, Karen. “Ek: Toplumsal Tipoloji Olarak Eşkıyalık”. *Eşkıyalar*. Çev. Orhan Akalın ve Necdet Hasgöl. İstanbul: Avesta Yayınları, 1997. 175-189.
- Başgöz, İlhan. “Pir Sultan Abdal ve Pir Sultan Abdal Geleneği”. *Anadolu Aleviliği ve Pir Sultan Abdal*. Haz: Ali Yıldırım. Ankara: Pir Sultan Abdal Kültür Derneği Yayınları, Temmuz 1998. 19-65.
- . “Dede Korkut Destanında Epitetler”. Çev. Nebi Özdemir. *Milli Folklor* 37 (Bahar 1998): 23-36.
- . “Protesto: Folklorun Beşinci İşlevi”. *Prof. Dr. Umay Günay Armağanı*. Ankara: Feryal Matbaacılık, 1996.
- Bayrak, Mehmet. *Eşkıyalık ve Eşkıya Türküleri*. Ankara: Yorum Yayınları, 1985.

- Bezirci, Asım. *Nâzım Hikmet: Yaşamı, Şairliği, Eserleri, Sanatı*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 1994.
- Boratav, Pertev Naili. *Köroğlu Destanı*. İstanbul: Evkaf Matbaası, 1931.
- . *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi, Eylül 1969.
- . *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*. İstanbul: Adam Yayınları, 1988.
- Çelik, Yakup. “1940 Kuşağı Toplumcu Şairleri ve Halk Şiiri”. *Milli Folklor* 87 (Bahar 2010): 78-83.
- Çetin, Nurullah. *Yeni Türk Şiirinde Geleneğin İzleri*. Ankara: Hece Yayınları, 2004.
- Çobanoğlu, Özkul. *Epik Destan Geleneği*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2003.
- Degh Linda, “Halk Anlatısı”. *Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar I*. Çev. Zerrin Karagülle. Ankara: Milli Folklor Yayınları, 2003.
- Dorson, Richard M. “İdeolojik Folklor Kuramı”. *Günümüz Folklor Kuramları*. Çev. S. Gürçayır ve Y. Özay. Ankara: Geleneksel Yayıncılık, 2007. 22-29.
- Dundes, Alan. “Halk Kimdir”. *Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar I*. Çev. Metin Ekici. Ankara: Milli Folklor Yayınları, 2003.
- . “Fakelore Fabrikasyonu”. Çev. Aslı Uçar ve Selcan Gürçayır. *Milli Folklor* 70 (Yaz 2006): 90-102.
- Duymaz, Ali. *Kerem ile Aslı Hikâyesi Üzerinde Mukayeseli Bir Araştırma*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2001.
- . “Ömer Seyfettin’in Kaleme Aldığı Destanlar Üzerine Bir Değerlendirme”. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 21(Haziran 2009): 413-421.
- Gorki, Maksim. “Maksim Gorki’nin 17 Ağustos 1934 Tarihindeki Sovyet Yazarlar Birliği Birinci Kongresinde Sunduğu Bildiri”. Çev. Yerke Özer. *Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar-3*. Ankara: Geleneksel Yayıncılık, 2009. 101-127.
- Gönen, Sinan. “Tayyimekân ve Tayyizaman Bağlamında Ladikli Ahmet Ağa ile İlgili Efsanelerin Çözümlemesi”. *Milli Folklor* 76 (Kış 2007): 173-176.
- Gür, Nagihan. “Sosyal Haydut Düzleminden Halk Kahramanı Statüsüne Bir Yükseliş: Köroğlu ve Sergüzeşti”. *Milli Folklor* 79 (Güz 2008): 45-49.
- Gürsel, Nedim. *Doğumunun Yüzüncü Yılında Dünya Şairi Nâzım Hikmet*. İstanbul: Can Yayınları, 2001.

- Hobsbawm, Eric. “Gelenekleri İcat Etmek”. *Gelenegin İcadı*. Der. E. Hobsbawm ve T. Ranger. Çev. Mehmet Murat Şahin. İstanbul: Agora Kitaplığı Yayınları, 2005. 1-18.
- . *Eşkıyalar*. Çev. Orhan Akalın ve Necdet Hasgöl. İstanbul: Avesta Yayınları, 1997.
- İbrayev, Şakir. *Destanın Yapısı-Kazak Destanlarında İnsan Zaman ve Mekân*. Çev. Yard. Doç. Dr. Ali Abbas Çınar. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 1998.
- Jusdanis, Gregory. *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları, 1998.
- Kafadar, Cemal. *Simavnalı Bedreddin Belgeseli*. Yön. Nurdan Arca. 2007
<<http://www.ajans21.com/filmler/simavnali-bedrettin/>>
- Kaplan, Mehmet. “Türk Destanında Alp Tipi. *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar I*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1997.
- Karadağ, Metin. *Türk Halk Edebiyatı Anlatı Türleri*. Balıkesir: Akademi Yayınları, 1996.
- Limon, Jose E. “Batı Marksizmi ve Folklor-Eleştirel Bir Giriş”. *Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar-2*. Haz. M. Öcal Oğuz ve S. Gürçayır. Çev. Necdet Hasgöl. Ankara: Geleneksel Yayıncılık, 2006. 421-429.
- Lukacs, Georg. “Epik Roman”. *Roman Kuramı*. Çev. Cem Soydemir. İstanbul: Metis Yayınları, 2003. 64-76.
- Melikoff, İrene. “Pir Sultan Abdal Üzerine”. *Anadolu Aleviliği ve Pir Sultan Abdal*. Haz: Ali Yıldırım. Ankara: Pir Sultan Abdal Kültür Derneği Yayınları, Temmuz 1998.
- Memet Fuat. *Nâzım Hikmet Üzerine Yazılar*. İstanbul: Adam Yayınları, 2001.
- . “Köylü Söylemindeki Şiirsellik” *Nâzım Hikmet: Yaşamı, Ruhsal Yapısı, Davaları, Tartışmaları, Dünya Görüşü, Şiirinin Gelişmeleri*. İstanbul: Adam Yayınları, 2001. 263-264.
- Nâzım Hikmet. *Cezaevinden Memet Fuat’a Mektuplar*. İstanbul: Adam Yayınları.
- . *Kemal Tahir’e Mapusaneden Mektuplar*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1975.
- . *Sanat ve Edebiyat Üstüne*. Haz: Aziz Çalışlar. İstanbul: Evrensel Kültür Kitaplığı, 1987.
- . *Kuvâyi Milliye*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006.
- . *Memleketimden İnsan Manzaraları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.

- . “Simavne Kadısıoğlu Şeyh Bedreddin Destanı”. *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008. 223-273.
- . *Ferhad ile Şirin*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005.
- . *Konuşmalar*. İstanbul: Adam yayınları, 1995.
- Ocak, Ahmet Yaşar. *Osmanlı Toplumunda Zındıklar ve Mülhidler yahut Dairenin Dışına Çıkanlar (15.-17. Yüzyıllar)*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1998.
- . *İslam-Türk İnançlarında Hızır yahut Hızır-İlyas Kültü*. Ankara: Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü Yayınları, 1990.
- Oğuz, M. Öcal. “Folklorda Yeni Yöntemler ve Köroğlu”. *Türk Dünyası Halk Biliminde Yöntem Sorunları*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2000. 43-50.
- . “Halk Şiirine Yansıyan Osmanlı İmajının Anlatım Ortamı Çözümlemesi”. *Türk Dünyası Halk Biliminde Yöntem Sorunları*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2000. 97-106.
- . “Destan Tanımı ve Eski Türk Destanları”. *Milli Folklor* 62 (Yaz 2004): 5-7.
- . “Araştırmaların Tarihi”. *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*. Ed. M. Öcal Oğuz. Ankara: Grafiker Yayınları, 2010.
- Oinas, Felix J. “Halk Destanı”. *Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar-3*. Çev. Dilek Beden. Ankara: Geleneksel Yayıncılık, 2009. 222-234.
- Oktay, Ahmet. *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*. İstanbul: Bilim Felsefe Sanat Yayınları, 1986.
- Ögel, Bahaeddin. *Türk Mitolojisi I. Cilt*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1993.
- Özay, Yeliz. “Metinlerarası İlişkilerde Türk Halk Hikâyeleri”. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara: 2007.
- Öztürkmen, Arzu. *Türkiye’de Folklor ve Milliyetçilik*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1998.
- Propp, Vladimir. “Folklor Teori ve Tarih”. Çev. N. Hasgül ve T. Tanyel. İstanbul: Avesta Yayınları, 1998.
- Sakaoğlu, Saim. *Efsane Araştırmaları*. Konya: Kömen Yayınları, 2009.
- Struik, Dirk J. “Sunuş”. *Komünist Manifesto*. İstanbul: Sol Yayınları, 2005.

- Terzioğlu, Öykü. *Nâzım Hikmet ve Sömürgecilik Karşıtlığının Poetikası*. Ankara: Phoenix Yayınları, 2009.
- Tezcan, Semih ve Hendrick Boeschoten, haz. *Dede Korkut Oğuznameleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.
- Timuçin, Afşar. *Nâzım Hikmet'in Şiiri*. İstanbul: Bulut Yayınları, 2002.
- Topçu, Ümmühan Bilgin. "Büyük Bir Destan Yazma Fikri Etrafında". *Milli Folklor* 85 (Bahar 2010): 101-111.
- Tunç, Gökhan. "Fakelore Kavramı Merkezinde Yunus Emre". *Milli Folklor* 75 (Güz 2007): 17-23.
- . "Nâzım Hikmet ve Geleneğin İcadı". *Hece* 121 (2006): 273-276.
- . "Çağdaş Mesnevînin Peşinde". Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi, 2006.
- Uyguner, Muzaffer. *Dadaloğlu: Yaşamı Sanatı Şiirlerinden Seçmeler*. İstanbul: Bilgi Yayınevi, 1990.
- Yavuz, Hilmi. "Şiir ve Tarih". *Sanat ve Edebiyat Üzerine Yazılar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005. 189-193.
- . "Nâzım: Aşma ve Avangard". *Sanat ve Edebiyat Üzerine Yazılar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005. 194-197.
- Yekdeş, Ömer Faruk. "Nâzım Hikmet ve Cegerxîn'de Aşk Şiirinin İdeolojisi". Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi, 2008.

ÖZGEÇMİŞ

Hazel Melek Akdik 1984 yılında Gümüşhane’de doğdu. Ege Üniversitesi’nin Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü’nden mezun oldu. 2011 yılında Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümünde yüksek lisans eğitimini tamamladı.